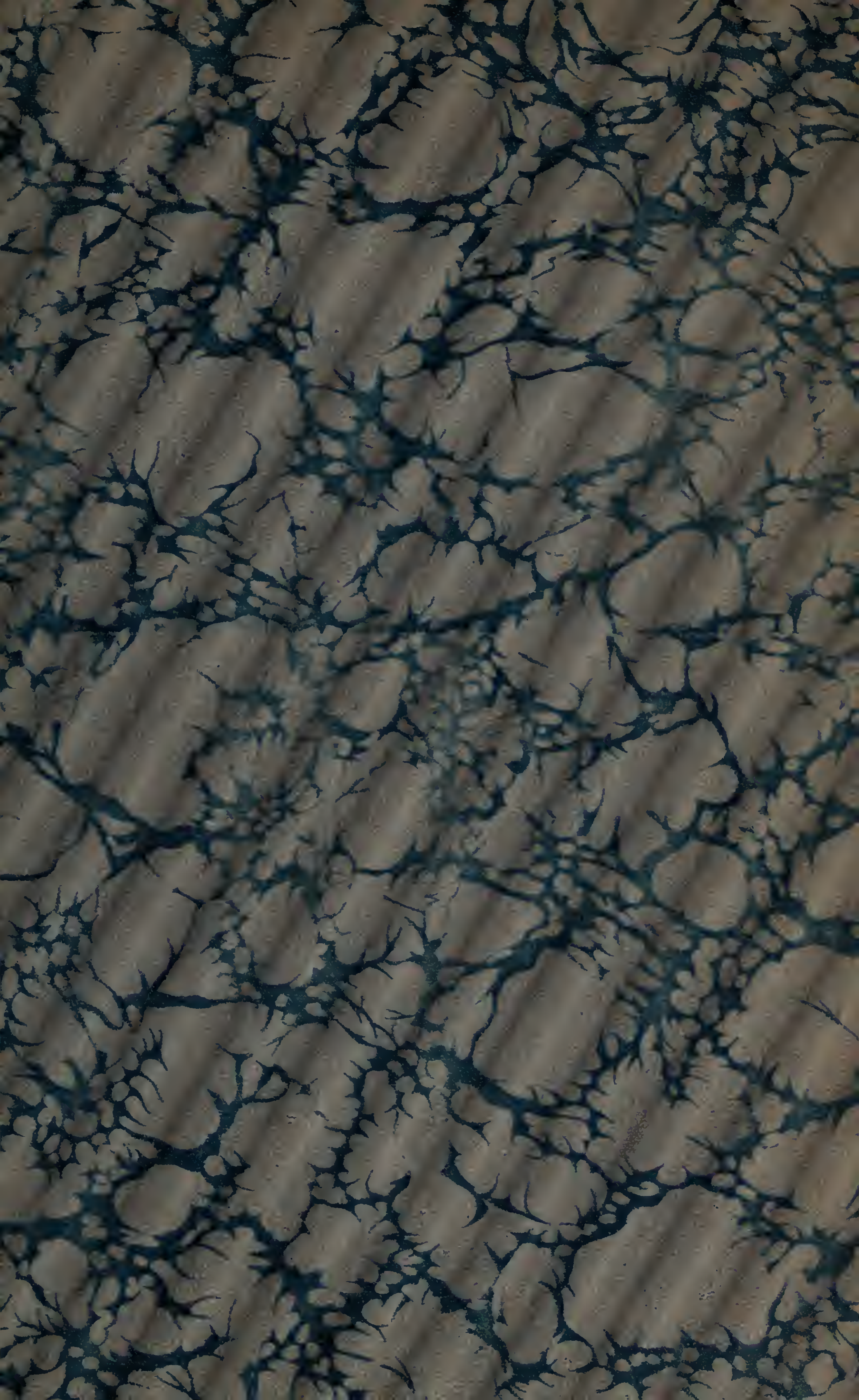

3 1761 03989 8325







LES DOCTRINES LITTÉRAIRES

DE

# L'ENCYCLOPÉDIE

OU

## LE ROMANTISME DES ENCYCLOPÉDISTES

PAR

J. ROCAFORT
AGRÉGÉ DES LETTRES, DOCTEUR ÈS-LETTRES
PROFESSEUR DE RHÉTORIQUE AU LYCÉE D'ALGER





PARIS
LIBRAIRIE HACHETTE ET Cie
79, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 79

1890

A Monsieur CROUSLÉ

*Professeur à la Faculté des Lettres de Paris.*

**Hommage de reconnaissance.**

# INTRODUCTION

La partie littéraire de l'Encyclopédie est, au XVIIIe siècle et au XIXe, ou négligée ou dédaignée. — Le XVIIIe siècle a été pour notre littérature une période d'épuisement et de renouvellement. — Quelle place doit occuper l'Encyclopédie dans l'histoire de cette période? — A-t-elle été un reflet fidèle de son temps mi-classique, mi-novateur? — De quel côté a-t-elle penché? — Tous ses collaborateurs ont-ils été également hardis? — Nécessité de placer les Encyclopédistes, pour les apprécier à leur juste valeur, entre les écrivains contemporains qui eurent un culte exclusif pour le XVIIe siècle et ceux qui furent plus ou moins les précurseurs du nôtre.

L'Encyclopédie est le résumé de toutes les connaissances auxquelles on était arrivé vers le milieu du XVIIIe siècle sur les questions de science, d'art, de littérature, de philosophie et de politique. Mon intention est de n'étudier de l'Encyclopédie que ses doctrines littéraires.

Au milieu des clameurs que soulevèrent de toutes parts les articles philosophiques et politiques dans lesquels les principes de toute société et quelquefois de toute morale étaient ébranlés, les articles littéraires passèrent à peu près inaperçus des contemporains. Si l'on s'occupa de ceux de d'Alembert, de Voltaire et de Marmontel, ce ne fut qu'après que ces écrivains les eurent publiés dans leurs œuvres respectives. Mais on ne songea pas à rechercher si de leurs articles et de ceux de leurs collaborateurs se dégageait un ensemble de doctrines propres à l'Encyclopédie et quelles pouvaient être ces doctrines. C'est dire qu'elles n'eurent pas plus de détracteurs que de panégyristes.

Au XIXe siècle, l'Encyclopédie n'est plus qu'un nom. On en parle sur la foi de ses contemporains, pour la condamner ou la célébrer; mais la lecture de ses nombreux in-folio fait peur. On continue, par conséquent, à faire des allusions plus ou moins lointaines aux articles philosophiques et politiques, mais sur les articles littéraires on se tait généralement. Que M. Nisard, dans son *Histoire générale de la littérature française,* ne les effleure pas, je le comprends : il ne s'arrête que sur les sommets. Mais je comprends moins facilement que MM. Vinet et Villemain les aient négligés, eux qui se sont piqués de tracer un tableau complet de la littérature française au XVIIIe siècle. Le silence de M. Sainte-Beuve n'est pas moins surprenant.

Il est vrai que M. Paul Albert a voulu réparer cette omission. Mais son jugement n'est pas plus flatteur pour la partie littéraire de l'Encyclopédie que ne l'avait été le silence de ses prédécesseurs. Ecoutez-le : « Et la partie littéraire? Il faut bien en dire un mot. Les articles de grammaire, rédigés par Beauzée et Dumarsais, ont encore leur prix; mais on n'en peut dire autant des articles de rhétorique et de poétique qui furent confiés en grande partie à Marmontel. Voltaire vient parfois à la rescousse, et aussi le brave chevalier de Jaucourt, le plus zélé des travailleurs, et qui gâchait à tort et à travers plutôt que de rester oisif, et aussi l'abbé Mallet et bien d'autres encore; mais le grand fournisseur, c'est Marmontel. J'étudierai plus tard les mérites de cet écrivain. Ce qui importe ici, c'est de signaler la médiocrité de cette partie de l'œuvre. Elle manque trop souvent d'originalité et de hardiesse. Pourquoi? Diderot le faisait pressentir, lorsqu'il opposait à l'esprit du

XVIII^e siècle le génie des siècles pusillanimes, qu'il appelait siècles de goût. Indépendants, réfractaires même sur tout le reste, les Encyclopédistes acceptèrent l'autorité des règles littéraires consacrées par tant de chefs-d'œuvre » (1). MM. Vinet, Villemain, Nisard et Sainte-Beuve avaient voulu montrer combien la partie littéraire de l'Encyclopédie leur paraissait insignifiante, en n'en parlant pas ; M. Paul Albert en a parlé, mais pour déclarer qu'elle est insignifiante. Cela revient au même.

Je n'ai point fait la gageure de soutenir le contraire de ces illustres critiques; je désire seulement réviser, pièces en mains, le procès de l'Encyclopédie et examiner s'il n'y a pas lieu de revenir sur le dispositif du verdict autant que sur les considérants.

Le XVIII^e siècle a été pour notre littérature une période de transition entre l'époque classique et l'époque romantique. Un grand siècle littéraire a toujours sur le suivant une influence funeste. Le génie ayant créé pour la pensée des formes admirables, ces formes semblent définitives. On ne se borne pas à les admirer, on se croit obligé de les copier. La pensée a beau se frayer des voies nouvelles, elle s'emprisonne dans des moules consacrés. C'est ainsi que le XVIII^e siècle, en s'efforçant d'être l'écho fidèle du XVII^e siècle, ne pouvait qu'en affaiblir et en éteindre l'éclat. Mais, à côté, avait germé une littérature nouvelle, qui grandissait et se fortifiait dans l'ombre. Au lieu de s'inspirer des livres, elle puisait ses inspirations dans la nature et dans l'homme. Le drame, la poésie lyrique, le roman, la littérature

(1) *La littérature française au XVIII^e siècle :* L'Encyclopédie, chap. I.

philosophique et scientifique s'épanouissaient en œuvres pleines de vigueur. Ainsi, d'une part, les convulsions de la mort, de l'autre les semences de vie. Le XVIII^e^ siècle a été une période crépusculaire qui a produit des œuvres pâles, aujourd'hui effacées, mais où l'on pressent le renouvellement prochain; période curieuse à étudier, où le regard de l'observateur découvre comment meurt et comment naît une littérature.

Il s'agit de savoir quelle place revient à l'Encyclopédie dans cette période. Et d'abord, fut-elle le reflet fidèle de son temps, classique par un reste d'habitude, novateur par goût et par tempérament? A-t-elle ouvert également ses colonnes à ceux qui, ne voyant rien au delà de l'idéal littéraire du siècle de Louis XIV, voulaient en prolonger l'imitation indéfiniment, et à ceux qui, lassés de cette imitation, s'efforçaient de tenter des voies nouvelles? A-t-elle été, en un mot, le résumé des tendances variées et même contradictoires de son temps?

En outre, dans quel sens a-t-elle penché? Du côté de la tradition ou du côté du changement? Les classiques sont-ils l'exception parmi ses collaborateurs, et les réformateurs la majorité? A-t-elle favorisé, par ses enseignements, la réédition incessante d'œuvres fabriquées sur le patron de celles du siècle précédent? Ou bien a-t-elle hâté la décomposition des genres anciens et la formation de genres nouveaux? Fut-elle un traînard ou un avant-coureur?

Enfin, si l'Encyclopédie a été un avant-coureur, tous ses collaborateurs ont-ils fait preuve d'une égale hardiesse? Sinon, dans quelle mesure chacun d'entre eux fut-il original?

Voilà les points sur lesquels je serais heureux

d'apporter une solution plausible. Pour y parvenir, j'ai cru indispensable de ne pas interroger seulement l'Encyclopédie, mais d'appeler souvent en témoignage les écrivains contemporains. On peut les ranger en deux catégories. Les uns sont des représentants choisis de cette masse énorme de critiques et de rhéteurs qui entretenaient par leurs livres un culte exclusif des chefs-d'œuvre du grand siècle, portant aux nues la pire contrefaçon de Racine et de Bossuet et se récriant d'indignation à la moindre nouveauté; au demeurant, gens d'esprit et de savoir, et écrivains parfois distingués (1). Ceux-là m'ont servi à mettre en relief les audaces de l'Encyclopédie, à faire mieux apprécier leur mérite par la comparaison. Sans cette précaution, on pourrait craindre de voir des lecteurs du XIX[e] siècle, blasés sur tous les paradoxes, sourire de leur timidité.

Les autres sont les écrivains plus ou moins d'opposition qui ont été les premiers à exprimer en plein XVIII[e] siècle, sur des matières de littérature, les doctrines nouvelles que l'Encyclopédie s'est chargée ensuite de

(1) Gibert, *Rhétorique*, 1730. — Sabatier de Castres, *Dictionnaire de Littérature*, 1730, 3 vol. — *Les trois siècles de notre Littérature*, 1772, 3 vol. — L'abbé L. Mayeul-Chaudon, *Bibliothèque d'un homme de goût*, 1773, 2 vol. — L'abbé de Laporte, le même ouvrage du précédent remanié sous le titre de *Nouvelle Bibliothèque d'un homme de goût, ou Tableau de la Littérature ancienne et moderne, étrangère et nationale*, 1777, 4 vol. — L'abbé Joannet, *Éléments de poésie française*, 1752, 3 vol. — Gaillard, *Rhétorique française*, 1745. — P. Lami, *Art de parler*, réédition de 1741, suivie de *Nouvelles réflexions sur l'art poétique*. — Gaillard, *Poétique française*, 1749, 2 vol. — L'abbé de Laporte, *École de Littérature tirée de nos meilleurs écrivains*, 1763, 2 vol. — Fréron, *Lettres sur quelques écrits de ce temps*, 1749-1754, 13 vol., *année Littéraire*. — Hardion, *Nouvelle Histoire poétique suivie de deux traités de l'Éloquence*, 1751. — Sabatier, *Odes nouvelles précédées d'un Discours sur l'ode*, 1766. — *L'art du Poète et de l'Orateur* par le P. Papon, 1766. — Le P. Mourgues, *Traité de la poésie française*, 1724.

vulgariser (1). Si je ne leur avais pas fait honneur de leur bien, j'aurais non seulement commis une injustice à leur égard, mais encore j'aurais donné une fausse idée de l'originalité de l'Encyclopédie.

Les citations réunies de ces deux catégories d'écrivains forment, pour ainsi dire, le cadre dans lequel il convient de placer celles de l'Encyclopédie, si l'on veut éviter de rabaisser ou de surfaire la valeur de celles-ci.

Ai-je besoin d'avertir, avant d'entrer en matière, que j'ai omis volontairement de parler de plusieurs articles littéraires de l'Encyclopédie? On entend bien qu'il s'agit de ceux qui portent, par exemple, sur les mœurs oratoires, l'exorde, la confirmation, les figures de mots ou de pensées, les genres de style, le madrigal, l'épigramme, etc., toutes choses qu'il eût été fastidieux de relever ici, et surtout inutiles à mon sujet, car elles sont de celles qui ne changent pas. L'Encyclopédie n'a fait que répéter là-dessus les préceptes tant de fois ressassés avant elle et qui défraient encore les rhétoriques et les poétiques de nos jours. Je me suis limité aux articles qui traitaient de l'art, du beau littéraire, de la poésie, des genres pour la poésie et pour la prose, en un mot à ceux qui agitaient des questions susceptibles d'interprétations diverses et de la solution desquelles il suit qu'une littérature revêt telle ou telle physionomie, prend telle ou telle orientation. Ceux-là seuls intéressaient mon sujet.

Juillet 1888.

(1) Ce sont, par exemple : Voltaire, *Œuvres*, édition Beuchot. — L'abbé Dubos, *Réflexions critiques sur la Poésie et sur la Peinture*, 5e édition, Paris, 1746, 3 vol. — L'abbé Mallet, *Principes sur la Lecture des Poètes*, 1745, 2 vol.; *Principes pour la lecture des Orateurs*, 3 vol., 1753. — Diderot, *Œuvres*, édition Assézat. — Rémond de Saint-Mard, *Lettres sur la décadence du goût en France*, 1733. — Séran de la Tour, *l'Art de sentir et de juger en matière de goût*, 1762.

# LIVRE PREMIER

## LES COLLABORATEURS LITTÉRAIRES

### DE L'ENCYCLOPÉDIE

# CHAPITRE PREMIER

## L'ENCYCLOPÉDIE PENDANT LA DIRECTION DE DIDEROT ET DE D'ALEMBERT

Courte histoire de l'Encyclopédie. — Les collaborateurs littéraires : Diderot; d'Alembert. — Quoique fondateurs et directeurs de l'Encyclopédie, ces deux écrivains n'ont ni inspiré, ni corrigé les articles de leurs collègues: — le chevalier de Jaucourt; — Voltaire; — Marmontel; — l'abbé Mallet. — Autres collaborateurs auxquels la partie littéraire de l'Encyclopédie doit un ou deux articles : Beauzée; — Duclos; — de Saint-Lambert; — de Cahusac; — Montesquieu.

Je crois inutile de commencer par raconter, après tant d'autres (1), l'histoire de l'Encyclopédie; elle n'intéresse point mon sujet. Qu'il me suffise de rappeler en quelques mots l'origine de ce dictionnaire et les vicissitudes de sa publication.

Vers le milieu du XVIIIe siècle, un libraire avait commandé à Diderot, très peu connu alors, une traduction du Dictionnaire anglais de Chambers intitulé : *Cyclopedia*. Ce manuel suggéra au traducteur le dessein d'un vaste ouvrage qui serait l'inventaire de toutes les connaissances humaines. Il s'en ouvrit à d'Alembert,

(1) Voy. P. Albert, *La Littérature française au XVIIIe siècle : L'Encyclopédie et Assézat*, Œuvres de Diderot, *Préface*.

déjà célèbre comme mathématicien, quoique fort jeune, et ils se mirent tous les deux à l'œuvre. Le privilège fut accordé et dès 1751 parurent les deux premiers volumes. Un arrêt du conseil du 7 février 1752 en suspendit l'impression et ce ne fut qu'à la fin de 1753 qu'on leva la défense. Le tome III parut dès cette année; le tome IV en 1754; le V[e] en 1755; le VI[e] en 1756; le VII[e] en 1757. Un nouvel arrêt du conseil du 8 mars 1759 révoqua le privilège obtenu en 1746 pour l'impression de l'Encyclopédie. Le tome VIII et les suivants ne virent le jour qu'en 1765.

Arrivons tout de suite aux collaborateurs littéraires de l'Encyclopédie. Avant de leur donner la parole pour développer leurs doctrines, il est nécessaire, d'abord de les présenter au lecteur avec les titres et qualités qui ont pu les désigner au choix de Diderot et de d'Alembert, ensuite de marquer dans quelle mesure chacun d'entre eux a prêté son concours. J'apprécierai plus tard le mérite intrinsèque de leurs articles.

Commençons par les codirecteurs de l'Encyclopédie : Diderot et d'Alembert.

Diderot entreprit le premier l'Encyclopédie et ne la quitta qu'à la fin de la publication. Esprit curieux, il s'était livré à toutes sortes d'études et il avait une universalité de connaissances qui tenait du prodige. A la philosophie, il joignait la physique, la chimie, les mathématiques, l'algèbre, la géométrie et il trouvait encore moyen d'être un littérateur de premier ordre (1). Tant de capacité faisait la stupéfaction de ses contempo-

(1) Voy. Schérer, *Diderot*, chap. IV. — Caro, *La fin du XVIII[e] siècle*, t. I, chap. X. — Marmontel, *Mémoires*, liv. III.

rains. Voltaire écrivait à Thiériot : « J'attends avec impatience les réflexions de Pantophile Diderot sur *Tancrède*. Tout est dans la sphère d'activité de son génie ; il passe des hauteurs de la métaphysique au métier d'un tisserand, et de là il va au théâtre » (1). On prévoit que les contributions d'un pareil homme à l'Encyclopédie seront innombrables et de genres très divers. En effet, Diderot y a glissé quelques lignes sur presque toutes les branches du savoir humain. Il a surtout rédigé une foule de dissertations admirables sur les arts et sur les métiers, pour lesquelles il s'était donné beaucoup de peine, visitant les ateliers, conversant avec les ouvriers, se faisant fournir des mémoires et construire des modèles.

Chose curieuse, c'est en littérature que ses articles sont le moins nombreux. On a lieu de s'en étonner. Car chez Diderot il y avait non-seulement un merveilleux écrivain, mais un esthéticien plein d'intuition. Il a dit son mot sur toutes les parties de la littérature, théâtre, roman, poésie et critique ; il a créé un genre, *le Salon*, et excellé dans le dialogue. Partout, avec une fécondité inépuisable, il a jeté confusément des idées nouvelles, bonnes ou mauvaises, qui ont fait leur chemin. Mais ce n'est pas dans les articles qu'il a écrits pour l'Encyclopédie qu'on les trouve ; il faut aller les chercher dans ses Œuvres complètes. Le cas est d'autant plus singulier que Diderot, qui était incapable d'une longue réflexion, aurait dû, semble-t-il, trouver commodes pour sa verve capricieuse et de courte haleine, les cadres restreints et décousus des articles d'un Dictionnaire. Je n'aurai donc

(1) 19 nov. 1760. — Voy. aussi : Marmontel, *Mémoires*, Liv. VII. — Grimm, Ed. Tourneux, t. II, 15 nov. 1753.

à relever de lui que quelques articles, sans trop d'importance, tels que : *Beau, Correct, Imitation, Ingénieux, Poésies fugitives, Romance*, etc.

D'Alembert entra à l'Encyclopédie en même temps que Diderot, mais il se retira dès 1758, prétextant les orages suscités par cette publication (1). Nous savons par Diderot, son ami, que ce sage n'était pas non plus satisfait des honoraires (2). On eut beau le presser de tous côtés de revenir sur sa décision (3) ; ce fut peine perdue. « J'ignore si l'Encyclopédie sera continuée, écrivait-il à Voltaire ; ce qu'il y a de certain, c'est qu'elle ne le sera pas par moi » (4). On ne le tira pas de là.

En jetant les yeux sur d'Alembert, Diderot n'avait pas compté recruter pour la partie littéraire de son œuvre un précieux collaborateur. A cette date, bien que les belles-lettres eussent été sa première passion (5), d'Alembert n'était connu que comme géomètre. Plusieurs mémoires et traités scientifiques lui avaient même valu d'être nommé membre de l'Académie des Sciences de Paris et de celle de Berlin. Mais la manière sèche, heurtée, souvent obscure dont ses ouvrages étaient écrits n'était point pour donner à Diderot une haute idée du talent littéraire de son ami. Son intention avait donc été de lui confier la partie scientifique de l'Encyclopédie ; ce qui fut fait. D'Alembert n'en a pas moins inséré dans le Dictionnaire des articles littéraires plus

(1) *Lettres à Voltaire*, 11 janvier 1758 ; 8 février 1758.
(2) *Lettre à Mlle Voland*, 11 octobre 1759.
(3) Surtout Voltaire.
(4) 11 janvier 1758.
(5) *Mémoires* sur lui-même, t. I, page 2.

nombreux et plus importants que ceux de Diderot lui-même, par exemple aux mots : *Elocution*, *Eloges académiques, Erudition, Goût*, etc. Surtout il a écrit le *Discours préliminaire,* destiné à expliquer les principes, le but et la méthode de l'œuvre nouvelle. J'aurai à y puiser largement, notamment lorsqu'il s'agira de montrer quel était aux yeux des Encyclopédistes l'état de la littérature au XVIII[e] siècle.

Diderot et d'Alembert n'étaient pas seulement des collaborateurs de l'Encyclopédie ; ils en étaient encore et surtout les éditeurs et directeurs. Il importe donc de rechercher comment ils comprirent leur rôle de directeurs, s'ils se bornèrent à recueillir et à mettre en ordre les articles de leurs collègues ou s'ils les soumirent, avant de les imprimer, à une révision préalable. De cette recherche dépendra le jugement à porter non-seulement sur l'ensemble de l'œuvre, mais sur le degré d'originalité de chaque collaborateur.

Or, pour résoudre cette question, les documents ne manquent pas. Diderot et d'Alembert ont mis directement le public dans la confidence de leur besogne ; le premier par le *Prospectus,* l'autre par le *Discours préliminaire,* par l'*Avertissement* placé en tête du III[e] volume et par la *Préface* du VI[e].

Diderot assure que d'Alembert et lui se sont bornés à recueillir les articles envoyés par leurs collaborateurs et à les ranger par ordre alphabétique (1). La seule opération qu'ils se soient permise consiste à « remplir les vides qui séparent deux sciences ou deux arts » et à renouer la chaîne, dans les occasions où leurs collègues

(1) *Prospectus,* t. I.

se sont reposés les uns sur les autres de certains articles, qui, paraissant relever également de plusieurs d'entre eux, n'ont été rédigés par aucun. Encore ont-ils eu la précaution de distinguer ces morceaux par une étoile « afin que personne ne soit comptable des fautes qui pourraient se glisser dans des morceaux surajoutés ». A cette catégorie d'articles de remplissage appartiennent, par exemple, les articles : *Correct, Ingénieux,* etc.... Au surplus, dit Diderot, « nous tiendrons exactement la parole que nous avons donnée, le travail d'autrui sera sacré pour nous, et nous ne manquerons pas de consulter l'auteur, s'il arrive dans le cours de l'édition que son ouvrage nous paraisse demander quelque changement considérable ».

D'Alembert, dans son *Discours préliminaire,* a confirmé en passant le témoignage de son ami. Il est revenu plus tard en ces termes sur cette délicate question : « Notre fonction consiste *uniquement à mettre en ordre et à publier* les articles que nous ont fournis nos collègues... Nous ne nous sommes pas engagés à corriger les fautes qui peuvent se glisser dans les morceaux qui nous ont été fournis... Personne ne répond de nos articles que nous, et nous ne répondons que de nos articles » (1). C'était catégorique. Néanmoins, trois ans après, d'Alembert croyait devoir répéter que dans ce Dictionnaire chaque auteur était « garant de ses articles » (2), et que Diderot et lui ne répondaient que des leurs. Il expliquait même pour quelles raisons ils s'étaient abstenus de toute ingérence

(1) *Avertissement des Editeurs* en tête du t. III.
(2) *Préface* du t. VI.

dans les articles d'autrui. D'abord l'Encyclopédie renfermait des matières sur lesquelles il était impossible qu'ils rassemblassent en eux toutes les connaissances nécessaires pour en juger sûrement. Puis, dans le cas même où ces connaissances ne leur manqueraient pas, d'Alembert déclarait que ni Diderot ni lui n'oseraient jamais corriger les travaux de leurs collaborateurs. Car, disait-il, « ce serait nous rendre les tyrans de nos collégues et nous exposer à en être abandonnés avec raison, que de vouloir les plier, malgré eux, à notre façon de penser ou à celle des autres ». Il assurait même que ni son ami, ni lui, ne feraient difficulté d'insérer des articles opposés sur un même sujet, si ce sujet leur paraissait assez important et assez épineux pour mériter qu'on en traitât le pour et le contre.

Mais toutes ces protestations pourraient paraître sujettes à caution, parce qu'elles étaient faites pour le public et devant lui par des hommes qui, de gré ou de force, ont souvent déguisé leurs véritables pensées. Il est donc nécessaire de s'enquérir si cette abstention, dont ils faisaient si grand bruit, était réelle ou simulée. Or, nous avons des lettres de d'Alembert à Voltaire qui semblent bien prouver qu'elle était réelle. D'Alembert parlait à cœur ouvert à Voltaire, du moins en ce qui touchait l'Encyclopédie, car il s'adressait à un affilié. La gravité de certains aveux qu'il lui a faits, et dont la divulgation l'aurait mené loin, montre quelle confiance il avait en lui (1). Or, d'Alembert écrivait à Voltaire, qui se plaignait de la faiblesse de certains articles, que Diderot n'était « le maître, ni de

(1) Voy. par exemple *Lettre de d'Alembert à Voltaire*, du 21 juillet 1757.

rejeter, ni d'élaguer » ceux qu'on lui présentait (1). Un autre jour, il disait encore : « Tel auteur, qui nous est utile par un grand nombre de bons articles, exige souvent pour prix de ce qu'il nous donne de bon, qu'on admette aussi ce qu'il fournit de mauvais. Nous nous serions trouvés tout seuls, si nous avions voulu tyranniser nos collègues. C'est un petit ou un grand mal, si vous voulez, que l'on a été forcé d'endurer pour un plus grand bien » (2). Les lettres secrètes sont donc d'accord avec les déclarations publiques pour nous autoriser à croire que d'Alembert et Diderot n'on rien changé aux envois de leurs collaborateurs (3).

Ce qui vient à l'appui de notre opinion, c'est qu'il est facile de rencontrer dans l'Encyclopédie des articles où les opinions littéraires de Diderot et de d'Alembert sont nettement contredites. Nous y lirons en effet des plaidoyers en faveur des unités dramatiques, des réquisitoires contre le drame et le roman. Or, ni Diderot, ni d'Alembert n'étaient partisans des unités ; Diderot était le père du drame et d'Alembert son avocat ; enfin d'Alembert vantait les romans contemporains et Diderot en écrivait. Si donc, il n'y a pas eu unité de doctrine dans l'Encyclopédie, on est bien forcé de conclure qu'il n'y a pas eu unité de direction, et que chaque collaborateur a défendu à ses risques et périls des idées qui lui étaient propres. Voilà un point capital établi.

Quels furent, pour la partie littéraire, les collègues

(1) Lettre du 13 décembre 1756.

(2) Lettre du 8 février 1758.

(3) Je me figure cependant qu'il faut faire une exception en matière politique et religieuse. Le souci, non de leurs croyances mais de leur sécurité, les contraignait de mettre une sourdine à la rage de destruction de certains collaborateurs. Voyez lettre citée, note 1, page précédente.

de Diderot et de d'Alembert? Je les classerai, pour le moment, d'après le nombre d'articles qu'ils ont fournis, Le collaborateur le plus fécond a été sans contredit le chevalier de Jaucourt. Puis viennent en s'échelonnant: Voltaire, l'abbé Mallet et Marmontel.

Tête encyclopédique, le chevalier de Jaucourt (1) était né pour devenir collaborateur à une Encyclopédie. Il avait étudié la théologie à Genève, les mathématiques en Angleterre, la médecine en Hollande. De retour à Paris, il ajouta au bagage déjà gros de ses connaissances les langues, les lettres, les arts, la politique, l'histoire et la philosophie. Il était membre de la Société royale de Londres, des Académies de Berlin, de Stockholm et de Bordeaux. L'universalité de son savoir le désignait naturellement à Diderot. Il travailla à l'Encyclopédie avec une ardeur incroyable et fournit des articles sur toutes sortes de sujets (2). Voici l'éloge qu'ont fait de lui Diderot et d'Alembert : « La médecine, non moins nécessaire que la jurisprudence et la physique générale et presque toutes les parties de la littérature doivent dans ce volume (3) un très grand nombre d'articles à M. de Jaucourt. Ils seront un témoignage de l'étendue et de la variété de ses connaissances et nous croyons pouvoir en présager le succès par celui des excellents articles qu'il avait déjà insérés dans le II^e^ volume. M. de Jaucourt s'est livré à ce travail pénible avec un amour du bien public qui ne peut trouver sa vraie

(1) Né le 27 septembre 1704, à Paris, mort le 3 février 1779.

(2) En dehors de cette collaboration, il a écrit une *Histoire de la vie et des œuvres de Leibnitz* (en tête de la *Théodicée 1747*), des *Études sur les synonymes*, des articles dans la *Bibliothèque raisonnée des savants de l'Europe* (1728-1740) et la *Description du Musée de Seba* (1734-1765).

(3) En tête du t. III.

récompense qu'en lui-même. Mais l'Encyclopédie lui appartient de trop près pour ne pas du moins lui donner ici de faibles marques de sa reconnaissance. En célébrant les talents, elle ne doit pas laisser les vertus dans l'oubli ».

Quand d'Alembert quitta l'Encyclopédie, il y eut comme un désarroi parmi les collaborateurs. Marmontel et d'autres encore suivirent son exemple. Ceux qui restèrent à leur poste sentirent leur zèle s'attiédir et Diderot fut obligé de les harceler pour en obtenir des articles. Seul, de Jaucourt continua avec un entrain imperturbable. Et remarquez que non-seulement sa collaboration ne lui rapporta rien, mais qu'elle lui coûta de l'argent. Il fut réduit à vendre une maison qu'il avait à Paris afin de pouvoir payer le salaire de son secrétaire (1). Bien valut à Diderot d'avoir un collègue aussi laborieux et aussi désintéressé. Il écrivait à M[elle] Voland : « Mes collègues n'ont presque rien fait. Je ne sais plus quand je sortirai de cette galère. Si j'en crois le chevalier de Jaucourt, son projet est de m'y tenir encore un an. Cet homme est depuis six à sept ans au centre de six à sept secrétaires lisant, dictant, travaillant treize à quatorze heures par jour et cette position ne l'a pas encore ennuyé » (2). Et quelques jours après : « Ne craignez pas qu'il s'ennuie du nombre des articles; Dieu le fit pour cela. Je voudrais que vous vissiez comme sa physionomie s'allonge quand on lui annonce la fin de son travail ou plutôt la nécessité de le finir. Il a vraiment l'air désolé » (3). Aussi, quand

(1) Grimm, *Correspondance,* 15 mai 1766.
(2) 10 nov. 1760.
(3) 25 nov. 1760.

Diderot publia les derniers volumes de l'Encyclopédie, les fit-il précéder de remercîments chaleureux à l'adresse de son fidèle collaborateur : « Si nous avons poussé le cri de joie du matelot, lorsqu'il aperçoit la terre, après une nuit obscure qui l'a tenu égaré entre le ciel et les eaux, c'est à M. de Jaucourt que nous le devons. Que n'a-t-il pas fait pour nous, surtout dans ces derniers temps?... Jamais le sacrifice du repos, de la santé et de l'intérêt ne s'est fait plus entier et plus absolu. Les recherches les plus pénibles et les plus ingrates ne l'ont point rebuté. Il s'en est occupé sans relâche, satisfait de lui-même, s'il pouvait épargner aux autres le dégoût. Mais c'est à chaque feuille de cet ouvrage à suppléer à ce qui manque à notre éloge, il n'en est aucune qui n'atteste et la variété de ses connaissances et l'étendue de ses secours » (1).

Je m'en tiendrai à ses articles de littérature pure; à eux seuls ils formeraient un gros volume. Citons au hasard : *Fabliaux, Harmonie du style, Littérature, Mythologie, Orateurs Grecs, Oraison funèbre, Passions, Période, Périphrase, Poème didactique, Poème épique, Roman, Satire, Style, Style poétique, Sublime, Tragédie, Tragique bourgeois, Vers français,* etc.

Voltaire était un littérateur trop célèbre et trop écouté pour que Diderot et d'Alembert négligeassent de le recruter. Il accepta leurs offres avec empressement et devint, suivant ses propres expressions, « l'un des garçons de cette grande boutique ». Au début, avec une modestie surprenante chez lui, il se montra satisfait de composer les articles qu'on lui commandait,

(1) Avertissement en tête du VIIIe vol.

laissant même à d'Alembert pleins pouvoirs pour y faire telles modifications que celui-ci jugerait à propos : « Je ne vous présente ces essais que comme des matériaux que vous arrangerez à votre gré dans l'édifice immortel que vous élevez. Ajoutez, retranchez, je vous donne mes cailloux, pour fourrer dans quelque coin de mur » (1). Ces cailloux étaient entre autres les articles *Éloquence* et *Esprit*. On ne se tint pas de joie aux bureaux de l'Encyclopédie, à la réception du paquet; on inséra en tête de l'article *Éloquence* cette note triomphante : « L'article suivant nous a été envoyé par M. de Voltaire, qui, en contribuant par son travail à la perfection de l'Encyclopédie, veut bien donner à tous les gens de lettres citoyens l'exemple du véritable intérêt qu'ils doivent prendre à cet ouvrage. Dans la lettre qu'il nous a fait l'honneur de nous écrire à ce sujet, il a la modestie de ne donner cet article que comme une simple esquisse; mais ce qui n'est regardé que comme une esquisse par un grand maître est un tableau précieux pour les autres. Nous exposons donc au public cet excellent morceau tel que nous l'avons reçu de cet illustre auteur : y pourrions-nous toucher sans lui faire tort? »

L'entente dura peu. Lorsque Voltaire eut pris pied dans l'Encyclopédie, sa personnalité envahissante se dessina, son tempérament autoritaire reprit le dessus, et il semble qu'il eût voulu diriger de loin cet ouvrage dans la composition duquel il paraissait naguère content de jouer le rôle d'utilité. Le fait est qu'il ne cessa pas de harceler d'Alembert sur la faiblesse de ses collabo-

(1) Lettre à d'Alembert, septembre 1753.

rateurs et sur la nécessité de leur imposer dans leurs articles un plan qu'il indiquait. D'Alembert avait beau lui répondre qu'il était impossible de rien changer à l'état des choses, il revenait sans cesse à la charge : « Je ne voudrais que définitions et exemples (1)... J'ai vu par hasard quelques articles (*Enthousiasme,* par exemple) ce sont pour la plupart des dissertations sans méthode (2). On se plaint généralement de la longueur des dissertations; on veut de la méthode, des vérités, des définitions, des exemples (3)... On vous seconde mal; il y a de mauvais soldats (Desmahis, de Cahusac, par exemple) dans l'armée d'un grand général » (4). Ces observations, souvent justes, n'étant pas écoutées, Voltaire se refroidit insensiblement. D'autre part, l'insistance de d'Alembert à lui donner trop souvent à faire des articles insignifiants (*Facile, Fécond, Figure, Faible, Force, Franchise, Froid, Grâce, Gracieux, Grave, Gravité,* etc.) et, quand il les avait faits, à ne pas les insérer tous, froissait son amour-propre toujours si chatouilleux (5). Enfin la perspective des dangers auxquels exposait le titre de collaborateur de l'Encyclopédie finit par le dégoûter, et il épia l'occasion de se retirer. La démission de d'Alembert la lui fournit. Il lui écrivit : « Je ne veux plus dorénavant fournir une ligne à l'Encyclopédie » (6), et il tint parole. En vain Diderot le suppliat-il, lui disant qu'au besoin il ferait le voyage de Genève

(1) Lettre à d'Alembert, 28 décembre 1755.

(2) 13 nov. 1756.

(3) 29 nov. 1756.

(4) 22 décembre 1756.

(5) Voyez la fâcheuse opinion que Diderot, son ami, avait de son caractère : *Lettres à Melle Voland* du 10 nov. 1760; 12 août 1762; à Maigeon, 1777.

(6) 13 février 1758.

pour aller lui demander des articles à genoux (1); Voltaire envoya l'article *Histoire* qu'il avait achevé depuis longtemps (2), et ce fut tout (1758).

A partir de cette époque, chaque fois qu'il eut à parler en public ou à Diderot de l'Encyclopédie, Voltaire le fit avec éloge. Mais dans ses lettres ou dans ses écrits anonymes, il n'hésitait pas à la traiter de « gros fatras », dans lequel le mauvais était en aussi grande quantité que le bon. Il composa même en 1770 les *Questions sur l'Encyclopédie,* série d'articles destinés à réparer les omissions et à corriger les erreurs du *Dictionnaire* de Diderot.

Marmontel fut, lui aussi, un ouvrier de la première heure. Diderot et d'Alembert l'avaient rencontré dans les salons littéraires de l'époque. Ils s'attachèrent à ce jeune écrivain, empressé et flatteur, qui paraissait accueillir avec une docilité reconnaissante tous les conseils qu'on lui donnait (3). Ils ne savaient pas que son unique ambition était, comme il l'avouera lui-même plus tard ingénument, de se bien faire venir dans tous les camps, chez les philosophes comme ailleurs (4). Marmontel cultiva surtout Voltaire dont il édita *la Henriade* en l'accompagnant d'une préface pompeuse. Par lui, il comptait avoir tout le parti des philosophes à sa dévotion, et il ne se trompait pas, comme le prouva son élection à l'Académie française. En dehors de ces

(1) Lettre du 14 juin 1758.

(2) Depuis 1755, il l'envoya et le réclama à deux reprises différentes pour le corriger avant de l'envoyer définitivement fin juin 1758. Voy. Lettre à d'Alembert, 29 décembre 1757 ; à d'Argental, 15 juin 1758.

(3) L'abbé Raynal, *Nouvelles Littéraires*, édit. Tourneux, t. I, XV.

(4) Mémoires, liv. VI.

raisons de sentiment, ce qui pouvait recommander Marmontel au choix des Directeurs de l'Encyclopédie, c'étalent plusieurs prix de poésie remportés à l'Académie, des critiques littéraires rédigées dans le journal l'*Observateur,* des *Réflexions sur la Tragédie,* imprimées à la suite d'*Aristomène;* et surtout ses tragédies : *Denys le Tyran, Aristomène, Cléopâtre,* etc. Certes, personne ne se faisait illusion sur le mérite de ces pièces. Lorsqu'on lui présenta *Denys le Tyran,* Voltaire s'écria : « Il ne fera jamais rien, il n'a pas le secret » c'est-à-dire le génie dramatique (1). Diderot pensait de même, et de plus il déniait à Marmontel le don de la poésie. Mais c'était leur opinion de derrière la tête. En public ou devant Marmontel, Voltaire et Diderot ne tarissaient pas d'éloges sur leur protégé; ils n'auraient pas voulu causer du chagrin à ce fidèle ami, ni diminuer le prestige d'un philosophe. Aussi un peu par considération pour son mince talent de poète et de critique, beaucoup par esprit de coterie, on accepta ses offres.

Or il arriva que Marmontel composa non-seulement autant d'articles littéraires que de Jaucourt, mais des articles infiniment plus importants, si importants même, que ce sont précisément ceux dont j'aurai le plus à m'occuper. Mentionnons les articles *Comédie, Décoration, Déclamation, Critique, Épopée, Épître, Élégie, Farce, Fiction, Fable,* etc. Mais au VI^e^ volume, son beau feu s'éteignit subitement. L'Encyclopédie amassait contre elle tant d'orages que Marmontel prévit qu'il se compromettrait aux yeux du parti hostile aux philosophes s'il continuait d'y collaborer. La prudence

(1) Rapporté par Diderot, Salon de 1767.

l'emportant sur ses convictions, d'ailleurs assez fragiles, il n'envoya plus rien.

L'abbé Mallet (1) fut surtout le théologien de l'Encyclopédie; mais il rédigea aussi plusieurs articles de littérature. A l'époque où il surveillait l'éducation des enfants de M. de Lalive, fermier général, il avait conçu le projet d'écrire une Rhétorique et une Poétique pour l'instruction de la jeunesse. Il publia les *Principes pour la lecture des Poètes* en 1745, pendant qu'il était encore curé dans les environs de Melun. L'*Essai sur les bienséances oratoires* et les *Principes pour la lecture des Orateurs* suivirent bientôt après en 1753. Le succès de ces livres lui ouvrit la porte de l'Encyclopédie. Il envoya des articles sur les mots *Dialogue, Dithyrambe, Élégie, Harangue, Style épistolaire,* etc. Mais la mort interrompit sa collaboration dès 1755. D'Alembert écrivit son éloge en tête du tome VI[e] du Dictionnaire.

L'abbé Mallet clôt la liste des collaborateurs littéraires proprement dits de l'Encyclopédie. Il convient, en effet, de réserver plus particulièrement ce titre d'abord à ceux qui, comme Voltaire et Marmontel, s'enrôlèrent expressément pour fournir des articles de littérature, puis à ceux qui, sans se renfermer dans cette spécialité, envoyèrent un assez grand nombre d'articles de ce genre : tel l'abbé Mallet. Les autres

(1) L'abbé Mallet (1713-1755), docteur en théologie, fut nommé en 1751 professeur de théologie au collège de Navarre. Outre les ouvrages de littérature cités ci-dessus, il a laissé de nombreux matériaux pour deux ouvrages considérables dont il avait formé le projet; une *Histoire générale des Guerres de la France depuis l'établissement de la Monarchie jusqu'à Louis XIV,* et une *Histoire du Concile de Trente.* C'est à lui que l'on doit aussi la publication des *Négociations de M. le comte d'Avaux en Hollande.* C'était donc un esprit curieux et avide de connaissances.

écrivains, dont j'aurai à citer plus loin les articles, Duclos, Montesquieu, Saint-Lambert, de Cahusac et Beauzée, ne peuvent guère être considérés que comme des amateurs. Ils ne contribuèrent qu'accidentellement à la partie littéraire de l'Encyclopédie, et encore pour un article ou deux seulement. Duclos en envoya un sur la *Déclamation,* Montesquieu sur le *Goût,* Saint-Lambert sur le *Génie,* de Cahusac sur l'*Enthousiasme,* Beauzée sur la *Phrase* et sur la *Prosodie* (1). Il faut se garder de les mettre sur le même plan que les collaborateurs attitrés dont je parlais tout à l'heure. Ceux-ci formaient, pour ainsi dire, l'armée régulière de l'Encyclopédie; ceux-là n'en étaient guère que les tirailleurs.

(1) Duclos et Montesquieu sont assez connus pour que je n'aie pas besoin de les présenter au lecteur. Beauzée (1717-1789), fameux grammairien français, fut professeur à l'École Royale Militaire et membre de l'Académie française. Il a écrit avec Dumarsais les articles relatifs à la grammaire dans l'Encyclopédie. Il est désigné par l'abréviation B E R M.

De Cahusac (1700-1759) auteur dramatique. Ses tragédies et ses comédies eurent peu de succès, excepté sa *Zénéide,* comédie en un acte et en vers (1742) qui resta assez longtemps au répertoire. Il fut plus heureux à l'Opéra avec ses poèmes mis en musique par Rameau. Il était membre de l'Académie des sciences et belles-lettres de Berlin. Il a écrit pour l'Encyclopédie des articles sur les théâtres et l'Opéra.

Saint-Lambert (1716-1803) était assez obscur au moment où il commença à collaborer à l'Encyclopédie. Ce ne fut qu'en 1769 qu'il publia le poème des *Saisons,* auquel il dut une réputation imméritée.



# CHAPITRE II

## LE SUPPLÉMENT DE L'ENCYCLOPÉDIE

### 1776-1777

Dans quel but le supplément fut composé. — Sa triple utilité. — Qu'il était dans la pensée des éditeurs et dans l'opinion du public le complément naturel de l'Encyclopédie. — Les collaborateurs du supplément : Marmontel, Sulzer, de Chastellux.

Quand l'impression de l'Encyclopédie fut suspendue en 1758, que d'Alembert, Voltaire et Marmontel, sans parler des autres collaborateurs insignifiants se retirèrent, et que le reste fut paralysé par l'appréhension des plus graves dangers, tout le monde pressentit que l'Encyclopédie allait dégénérer et que, si jamais elle venait à reprendre sa publication, elle ne serait plus qu'une besogne mal faite par des ouvriers subalternes (1). C'est ce qui arriva. De là, les *Questions sur l'Encyclopédie* de Voltaire. Le mécontentement gagna Diderot lui-même qui, honteux des derniers volumes publiés en 1765, conçut, en 1774, le projet de refaire l'Encyclopédie pour le compte et sous les auspices de Catherine de Russie. Dès que son projet eut transpiré, on lui fit des proposi-

(1) Voy. lettre de d'Alembert à Voltaire, du 8 août 1758.

tions en France. Mais il n'y prêta point l'oreille. « Ou vous l'aurez telle que je la conçois, écrivait-il au général Betzki, ministre des Arts en Russie, ou elle leur restera telle qu'elle est, telle qu'ils l'ont voulue. Elle n'est encore que trop bien pour cette canaille-là. Il ne leur faut que des hommes et des ouvrages médiocres » (1). Au reste, Diderot ne mit pas son projet à exécution.

C'est en France qu'il devait être réalisé, quoiqu'en dehors de lui. En 1776 parurent à Amsterdam les deux premiers volumes du *Supplément à l'Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers par une Société de gens de lettres*. Un peu plus tard, on publia les deux suivants et derniers. L'éditeur, dans sa Préface, expliquait aux lecteurs que le Supplément devait remplir un triple but. Il était destiné à vulgariser « les nouvelles découvertes faites dans les Sciences et les Arts » depuis 1765, à réparer les omissions des collaborateurs de Diderot et de d'Alembert, enfin à offrir sur certaines parties, notamment en littérature, des articles sérieux à la place des articles trop faibles de la première Encyclopédie.

Ainsi, dans la pensée des éditeurs, le *Supplément* était la continuation de *l'Encyclopédie* de Diderot, son appendice naturel, son complément. D'ailleurs même format, même disposition typographique, et en partie mêmes collaborateurs. A chaque instant des renvois à l'Encyclopédie. On jugeait inutile de refaire dans le supplément les articles qui avaient paru bien faits dans la première publication, par exemple aux mots *Goût, Histoire*, etc. En revanche, si le Supplément revenait sur certains

(1) 15 juin 1774

sujets déjà traités, par exemple sur les articles *Beau, Comédie, Epopée, Ode,* etc., c'était pour contredire les premiers Encyclopédistes ou pour donner des aperçus nouveaux.

Ces deux publications que les éditeurs s'appliquaient à rattacher si étroitement l'une à l'autre, les contemporains ne les séparèrent pas. Ils ne firent pas de différence essentielle entre l'œuvre de Diderot et celle de ses héritiers; les deux furent l'Encyclopédie. Quand Mouchon dressa la *Table raisonnée et analytique de l'Encyclopédie* (1), il releva également les articles du dictionnaire de Diderot et ceux du Supplément.

Pour toutes ces raisons, je me suis cru autorisé, moi aussi, à faire des deux dictionnaires réunis l'objet d'une étude unique, sauf à rechercher dans le cours de ce travail si le même esprit a présidé identiquement à la composition des articles littéraires du premier et de ceux du second, ou si les doctrines exposées dans le Dictionnaire de Diderot n'auraient pas accompli dans le Supplément une certaine évolution.

Les éditeurs du Supplément n'ont pas recruté pour la partie littéraire autant de collaborateurs que Diderot et d'Alembert. Nous n'en trouvons plus que trois : Marmontel, Sulzer et le chevalier de Chastellux. Encore pourrait-on, à la rigueur, n'en reconnaître qu'un : Marmontel, puisque Sulzer le devint à son insu et que le chevalier de Chastellux ne figure que pour un article.

La situation de Marmontel avait changé depuis 1751. A son laurier de poète tragique il avait ajouté celui de romancier avec les *Contes moraux* et de législateur de

(1) Paris, 1780, 2 vol. in-folio.

la poésie avec sa *Poëtique française*. Il était devenu une autorité dans le monde littéraire, consacré encore par son élection à l'Académie française et par le titre d'historiographe de France. On juge de l'empressement que mirent les libraires à l'enrôler parmi leurs coopérateurs. Marmontel a raconté lui-même leurs démarches dans ses *Mémoires* (1). Il faut savoir d'abord qu'il n'estimait pas cher les articles littéraires que de Jaucourt avait composés dans la première Encyclopédie : « Un laborieux compilateur, le chevalier de Jaucourt, s'était chargé de la partie littéraire et l'avait travaillée à sa manière, qui n'était pas la mienne ». Lors donc que le projet du Supplément fut formé, l'un des intéressés, Robinet, vint voir Marmontel et lui proposa de reprendre la besogne où il l'avait laissée. « Vous n'avez, lui dit-il, commencé qu'au troisième volume, vous avez cessé au septième; tout le reste est d'une autre main : *Pendent opera interrupta*. Nous venons vous prier d'achever votre ouvrage ». Marmontel, alors occupé à l'*Histoire de France,* répondit qu'il lui était impossible de s'engager dans un autre travail. « Au moins, répliqua Robinet, laissez-nous annoncer que dans ce Supplément vous donnerez quelques articles ». Marmontel, qui n'en était plus à se jeter aux genoux des libraires, répondit d'un air détaché qu'il collaborerait s'il en avait le loisir.

Quelque temps après, Robinet revint à la charge et avec lui le libraire Panckoucke. Ils dirent à Marmontel que pour mettre en règle les comptes de leur entreprise il leur fallait savoir quelle serait, pour les gens de lettres, la rétribution du travail et qu'ils venaient savoir

(1) Livre IX.

ce qu'il voulait pour le sien. « Que puis-je demander, leur dis-je, moi qui ne promets rien, qui ne m'engage à rien? — Vous ferez pour nous ce qu'il vous plaira, me dit Panckoucke; promettez seulement de nous donner quelques articles et qu'il nous soit permis d'insérer cette promesse dans notre prospectus; nous vous donnerons pour cela quatre mille livres et un exemplaire du Supplément ». A ces conditions, Marmontel accepta. On lut quelques jours après dans la préface du premier volume du Supplément cette annonce glorieuse : « La littérature est de M. Marmontel de l'Académie française et historiographe de France. Cette partie, si faible dans l'Encyclopédie (quelques articles exceptés, du nombre desquels sont tous ceux que le même auteur a donnés depuis la lettre C jusqu'à la lettre G), reparaît ici sous la forme la plus intéressante. Un goût sûr, une critique sobre et judicieuse, des observations neuves, des traits piquants, des vues fines ou profondes, une diction pure et élégante, voilà ce que le public attend. Le nom de M. Marmontel annonce tout cela et davantage. L'attente du public ne sera point trompée ». Marmontel se piqua d'honneur et ne voulut point faire mentir de si belles promesses; il les réalisa si bien que, s'il faut l'en croire, les libraires lui avouèrent qu'il avait passé leurs espérances. En effet, il rédigea un nombre considérable d'articles importants tels que : *Anciens, Beau, Génie, Imagination, Règles, Vers, Rime, Hiatus, Ode.*

Sulzer ne fut pas réellement collaborateur de l'Encyclopédie, si l'on veut appeler de ce nom ceux-là seulement qui, à l'exemple de Marmontel, traitèrent de gré à gré avec les éditeurs et leur envoyèrent directement

des articles payés. Mais comme les éditeurs ont découpé dans ses ouvrages une foule d'articles de la plus haute importance qu'ils ont fait d'ailleurs suivre de son nom, on me permettra de le considérer comme tel.

Sulzer (1) était un philosophe célèbre de l'Allemagne, membre de l'Académie des Sciences de Berlin. Quoiqu'il écrivît en allemand, il était assez connu en France par la traduction qu'il avait faite en français de plusieurs de ses *Mémoires,* publiés dans le *Recueil de l'Académie de Berlin.* En matière de littérature, on avait pu lire de lui, par exemple : l'*Analyse du Génie* (1757); les *Réflexions philosophiques sur l'utilité de la poésie dramatique* (1760); l'*Essai sur l'énergie dans les ouvrages des Beaux-Arts* (1765), etc... Sulzer, de son côté, suivait avec curiosité le mouvement littéraire de la France et s'intéressait particulièrement aux nouvelles théories dramatiques de Diderot. C'est en 1772 qu'il publia son grand ouvrage : la *Théorie universelle des Beaux-Arts,* celui qui restera le principal monument de sa gloire. Plus d'une fois, on y sent l'influence de Diderot dont les idées obtenaient en Allemagne une vogue beaucoup plus grande qu'en France. Sulzer a écrit sa *Théorie* pour ramener les Beaux-Arts à ce qu'il regardait comme le but de leur première institution, c'est-à-dire au bien de la société.

En 1776, la *Théorie universelle des Beaux-Arts* n'était pas connue des Français. Un des confrères de Sulzer à l'Académie de Berlin, apprenant que des libraires s'occupaient de continuer l'Encyclopédie, pensa qu'une traduction des principaux passages de

(1) Jean-Georges Sulzer, né à Winterthur en 1720, mort à Berlin en 1799.

la *Théorie* serait à sa place dans la nouvelle publication et ne pourrait que lui faire honneur. Il en détacha donc de nombreux extraits qu'il traduisit et qu'il envoya à Paris où ils furent reçus avec satisfaction. Voici comment les éditeurs du Supplément les annoncèrent dans leur *Préface* : « M. Sulzer, de l'Académie des Sciences de Berlin, a publié en allemand les deux premiers volumes d'une *Théorie générale des Beaux-Arts*. Un de ses confrères en a extrait et traduit d'excellents morceaux qu'il nous a envoyés. Sa modestie nous fait une loi de ne pas le nommer, mais elle ne nous dispense pas de dire que cet essai de traduction donne une idée très avantageuse de l'original ». Les principaux extraits sont les articles intitulés : *Beaux-Arts, Acte, Action, Allégorie, Anciens, Amplification, Caractères, Comédie, Convenable, Epithète, Intéressant, Epopée, Ode, Plaisanterie,* etc.....

Le chevalier, plus tard marquis de Chastellux (1), n'était pas, à proprement parler, un littérateur; c'était plutôt un philosophe et un moraliste. Son *Essai sur l'union de la poésie et de la musique* montrait un esprit ami des hautes spéculations sur l'art. Il n'appartient à la partie littéraire de l'Encyclopédie que par son article sur l'*Idéal*.

Ici finit la liste des collaborateurs littéraires de l'Encyclopédie, tant de ceux qui s'occupèrent de la première édition que de ceux qui écrivirent dans le Supplément. Le moment est venu de leur laisser la parole.

(1) De Chastellux (1734-1788) ami des Encyclopédistes, dut à leur influence d'être reçu à l'Académie française en 1755. Son ouvrage intitulé : *De la félicité publique ou considérations sur le sort des hommes dans les différentes époques de l'histoire* (1772), fit beaucoup de bruit.

# LIVRE DEUXIÈME

## L'ENCYCLOPÉDIE ET L'ART EN GÉNÉRAL

# CHAPITRE PREMIER

## L'ENCYCLOPÉDIE ET L'IMITATION DES ANCIENS

L'imitation des Anciens fut un dogme littéraire au XVII$^e$ siècle. — Le XVIII$^e$ siècle hérita de ce dogme. — Cependant une réaction se produisit dès cette époque. — L'Encyclopédie doit être rangée parmi les opposants. — Duclos, d'Alembert, Marmontel admirent les Anciens sans superstition. — Sulzer explique en quoi doit consister la véritable imitation de l'antiquité ; il demande que les modernes se bornent à faire passer en eux-mêmes le goût et l'esprit des Anciens, sans rien leur prendre qui rappelle trop leur temps et leur pays.

Le premier et le principal article du credo littéraire du XVII$^e$ siècle était l'imitation des Anciens. On croyait que ceux-ci avaient découvert et réalisé le type absolu de la perfection dans tous les genres littéraires et que l'idéal de l'épopée, par exemple, était renfermé dans l'Iliade d'Homère, celui de l'ode dans les poésies de Pindare. De là l'imitation de l'antiquité devenue une religion que les critiques, et Boileau notamment, prêchaient avec une foi sereine. Ils mesuraient la valeur d'un ouvrage d'esprit au degré de ressemblance qu'il avait avec l'ouvrage ancien correspondant et le déclaraient plus ou moins beau, suivant qu'il se rapprochait ou s'éloignait davantage de son modèle. Encore si ces Anciens dont ils imposaient l'imitation avaient été les Anciens véritables ! Mais, faute d'érudition, l'antiquité

n'était alors qu'imparfaitement comprise et on peut dire que le XVIIe siècle en avait plus le sentiment que l'intelligence.

Les dangers d'une pareille esthétique nous sautent aux yeux aujourd'hui. La littérature du XVIIe siècle s'exposait à manquer d'originalité, à ne pas se rattacher du tout à la nation, ou du moins à porter une empreinte très affaiblie du génie de la race française, bref à n'être que le reflet d'une littérature étrangère. Mais à cette époque, sauf deux ou trois esprits hardis qui éprouvèrent quelques velléités d'indépendance, personne n'eut l'air de souffrir de cette imitation des Anciens, encore moins d'y voir un écueil pour notre littérature. Au contraire, ce qui aida tout le monde à se convaincre que, hors les Anciens, il n'y avait pas de beauté, c'est que plusieurs écrivains, tout en imitant, ou plutôt quoiqu'en imitant l'antiquité, produisirent des chefs-d'œuvre.

Cette croyance, le XVIIIe siècle la reçut en héritage. Il continua à préconiser l'imitation des Grecs et des Latins au détriment des sources nationales. Nous verrons, au fur et à mesure que nous passerons en revue les différents genres littéraires, avec quelle obstination les théoriciens du temps renvoyaient les auteurs à l'école des Anciens. Que de successeurs eurent les Rapin, les Bossu et les Boileau au XVIIIe siècle! Ils occupaient les premières places dans les salons, dans les journaux et dans les chaires des collèges. Quand Gibbon publia sa fameuse thèse en faveur des Anciens, dans laquelle il se flattait de prouver que l'étude de leurs ouvrages suffisait pour développer toutes les facultés de l'esprit humain, il reçut un accueil froid en

Angleterre, mais très favorable en France (1). Le XVIIIe siècle fit pis que d'imiter les Grecs et les Latins : convaincu que si l'antiquité offrait le modèle de la perfection, le XVIIe siècle offrait celui de l'imitation de cette perfection, au lieu d'imiter directement l'antiquité, il imita le grand siècle qui lui-même était déjà imitateur. La nature disparut peu à peu des ouvrages de littérature pure (2) et fut remplacée par une convention creuse. Mais on tenait à se maintenir dans la tradition de l'antiquité.

Cependant un retour d'opinion contre les Anciens s'était dessiné dès le début du siècle et il alla s'accentuant jusqu'à la fin. A côté des critiques rentés et des régents de collège, on voyait s'élever une pléiade d'hommes de talent qui tâchaient de réagir contre les idées courantes et d'ébranler les dogmes officiellement enseignés. Leur campagne eut beaucoup de succès. Un professeur de rhétorique du collège de Beauvais, Crevier, composa, en 1752, une harangue latine contre les progrès de leurs doctrines. Fréron, qui en fit mention (3), mêla ses plaintes à celles du professeur. Un peu plus tard, parlant de la décadence des lettres au XVIIIe siècle, Fréron n'hésitait pas à en découvrir la cause dans le discrédit dont les Anciens étaient frappés. « La saine antiquité n'est plus consultée. A peine connaît-on de nom les beaux génies d'Athènes et de Rome.

(1) *Essai sur l'étude de la littérature*, 1761.

(2) De ceux-là seulement, car dans ceux de philosophie et de sciences sociales et politiques, qui entrent pour une large part dans le bilan de la littérature du XVIIIe siècle, le sujet forçait l'auteur à être original. PROLEM SINE MATRE CREATAM dit l'épigraphe de l'*Esprit des lois*.

(3) *Lettres sur quelques écrits de ce temps*, t. V, lettre VIII.

On néglige la plus belle langue de l'univers, la langue dans laquelle a écrit le plus grand poète qui ait jamais existé. Croiriez-vous, Monsieur (c'est un fait), qu'il n'y a que trois ou quatre écoliers tout au plus qui vont entendre au collège royal les leçons qu'y donnent M. l'abbé Vatry et M. Caperonier, ces deux illustres professeurs en langue grecque? Le latin n'est pas plus en honneur » (1). Que les langues anciennes ne fussent plus l'objet d'une étude assidue, cela se comprend aisément. La connaissance du grec n'avait jamais été répandue (2). Quant au latin, la tyrannie de sa domination fut sa perte. On réagissait contre lui et d'autant plus vigoureusement que la langue française, illustrée par d'immortels chefs-d'œuvre, prenait une importance toujours croissante, que le développement de la vie sociale et des relations internationales donnait une part plus grande à la géographie, à l'histoire et aux langues vivantes, enfin que le mouvement scientifique se propageait davantage. Mais ce qu'on ne comprend pas aussi bien, et ce qui était moins excusable, c'est la défaveur dans laquelle étaient tombés les chefs-d'œuvre eux-mêmes de l'antiquité; si l'on en croit Fréron, on ne les lisait plus même dans les traductions.

Ne prenons pas à la lettre les doléances de Fréron. Ceux qui ne lisaient même pas les traductions, c'étaient les gens frivoles, les gens du monde, éloignés des Anciens plutôt par mode que par réflexion. Mais ceux qui avaient ouvert la campagne contre l'antiquité, les chefs véritables de la réaction, étaient des écrivains

(1) *Lettres sur quelques écrits*, t. IX, lettre II, 1753.
(2) Voy. Egger, *Hellénisme en France*, XXVIIIe leçon.

sérieux qui, sauf dans de rares moments d'humeur, lisaient les Anciens, savaient les lire et alliaient avec beaucoup d'indépendance d'esprit à leur égard le respect et l'admiration qui leur sont dus. Ces réserves faites, il est incontestable qu'ils battaient en brèche l'idolâtrie aveugle qu'on avait pour l'antiquité. Successeurs des Perrault, des La Motte et des derniers combattants de la querelle des Anciens et des Modernes, les Condillac, les Voltaire, les Diderot, ne montraient plus la même acrimonie que leurs devanciers contre les Grecs et les Latins, mais ils professaient aussi que pour bien faire, l'art n'était pas réduit à faire comme eux (1). Condillac condamnait ceux qui pensaient « qu'il n'y a plus de poésie si on renonce au merveilleux de la fable; qu'on ne peut être juge du poème si on n'a pas lu les Anciens, qu'on n'est pas poète si on ne suit pas scrupuleusement leurs traces » (2). Voltaire et Diderot répétaient souvent à leurs contemporains qu'il fallait s'arrêter dans l'imitation qu'on faisait des Anciens, ouvrir les yeux sur leurs défauts et donner plus libre carrière à l'inspiration moderne. « Il faut peindre avec des couleurs vraies comme les Anciens, disait Voltaire, mais il ne faut pas peindre les mêmes choses » (3). Et Diderot protestait ainsi en faveur des Modernes : « Nous avons déjà dans presque tous les genres des ouvrages à com-

(1) On pourrait aussi citer Marivaux. Au début de sa carrière, il avait montré contre les Anciens, et surtout contre Homère, dont il avait travesti l'*Iliade*, une passion presque haineuse. Vers la fin, il s'amenda, traita l'antiquité avec plus de justice, mais n'en fit pas moins la guerre à ses fanatiques. — Voy. *Spectateur*, VII° feuille et *le Miroir*.

(2) *Art d'écrire*, Livre IV, chap. I.

(3) *Essai sur la Poésie épique*. — Voy. en outre : *Candide*, 1759, chap. XXV, *Les Anciens et les Modernes ou la toilette de Madame de Pompadour*, 1765.

parer à ce qu'Athènes et Rome ont produit de plus beau. Euripide ne désavouerait pas les tragédies de Racine : Cinna, Pompée, Horace, etc... feraient honneur à Sophocle. La Henriade a des morceaux qu'on peut opposer de front à ce que l'Iliade et l'Enéide ont de plus magnifique. Molière, réunissant les talents de Térence et de Plaute, a laissé bien loin derrière lui les comiques de la Grèce et de l'Italie. Quelle distance entre les fabulistes grecs et latins et le nôtre ! Bourdaloue et Bossuet le disputent à Démosthène. Varron n'était pas plus savant que Hardouin, Kircher et Petau. Théophraste ne dépasse pas La Bruyère. Il faudrait être bien prévenu pour ne pas se plaire autant à la lecture de l'Esprit des Lois qu'à la lecture de la République de Platon » (1). Voilà quelles idées Condillac, Voltaire, Diderot et d'autres encore, répandaient dans le public lettré, c'était leur influence qui désolait Crevier, Fréron, sans compter l'Université.

Maintenant que nous avons esquissé à grands traits l'état de l'opinion à l'égard des Anciens vers le milieu du XVIII^e^ siècle, il s'agit de savoir quelle position l'Encyclopédie prit dans le débat. A-t-elle montré pour

(1) *Réponse aux observations du journal de Trévoux sur la lettre de sourds et muets,* 1751. Voy. en outre : *2e Entretien sur le fils naturel.*

Voltaire et Diderot n'en étaient pas moins les admirateurs enthousiastes des Grecs et des Latins. « Il n'appartient, écrit Voltaire à la duchesse du Maine, qu'à l'ignorance et à la présomption, qui en est la suite, de dire qu'il n'y a rien à imiter dans les Anciens ; il n'y a point de beautés dont on ne trouve chez eux les semences ». (*Epître Dédicace d'Oreste,* 1750. Voy. en outre : *Dissertation sur les principales tragédies anciennes et modernes,* par Dumolard.— *Essai sur la poésie Epique,* 1728.— *Discours aux Welches,* 1764, — etc.). Diderot déclarait de son côté que, sans l'étude du grec et du latin, on ne pouvait être littérateur : « Ces deux langues renferment de si grands modèles en tous genres qu'il est difficile d'atteindre à l'excellence du goût sans les connaître ». (*Plan d'une Université pour la Russie,* 1775).

eux le même culte que Boileau et ses disciples du XVIII[e] siècle? Ou bien s'est-elle jointe aux hardis penseurs que je citais tout à l'heure pour essayer de secouer un joug devenu trop pesant et arrêter une imitation funeste à la littérature française?

Que l'Encyclopédie ait été de préférence de ce dernier parti, tout cet ouvrage a chance peut-être de le prouver. J'aurai lieu de montrer à chaque chapitre, que presque tous ses collaborateurs ont réclamé l'abrogation de la plupart des règles et des lois empruntées aux Anciens, activant ainsi la dissolution de l'ancien régime littéraire et préparant l'avènement d'un régime plus national. Ici, je me contente de signaler les dispositions des Encyclopédistes à l'égard de l'antiquité en général.

Les collaborateurs qui ont été amenés à parler d'elle et de l'imitation qu'on en faisait ou qu'on en devait faire, sont Duclos, d'Alembert, Marmontel dans la première Encyclopédie, et Sulzer dans le Supplément.

Duclos n'a glissé que quelques mots dans l'article Déclamation; mais ils sont pleins de sens : « En reconnaissant les Anciens pour nos maîtres et nos modèles, ne leur donnons pas une supériorité imaginaire : le plus grand obstacle pour les égaler est de les regarder comme inimitables. Tâchons de nous préserver également de l'ingratitude et de la superstition littéraire » (1).

D'Alembert est revenu plusieurs fois sur cette question des Anciens. Son opinion est résumée dans ce passage où, traitant du Goût, il félicite la philosophie de

(1) Art. Déclamation, t. IV.

l'avoir éclairé en le mettant en garde contre les engouements aveugles, aussi bien que contre les préventions injustes. « Un des avantages de la philosophie appliquée aux matières de goût est de nous guérir ou de nous garantir de la superstition littéraire; elle justifie notre estime pour les Anciens en la rendant raisonnable; elle nous empêche d'encenser leurs fautes; elle nous fait voir leurs égaux dans plusieurs bons écrivains modernes qui, pour s'être formés sur eux, se croyaient, par une inconséquence modeste, fort inférieurs à leurs maîtres » (1).

Marmontel a consacré aux Anciens un article tout entier (2). Il a montré d'abord combien est irrévérencieux et faux l'argument de Perrault, d'après lequel les Anciens, ayant paru dans l'enfance du monde, ne sauraient être dans tous les arts que de médiocres apprentis. Marmontel admet que cet argument puisse s'appliquer avec quelque justesse aux connaissances humaines, aux progrès des sciences et des arts, à tout ce qui ne reçoit son accroissement et sa maturité que du temps : « Mais, ajoute-t-il, qu'il en soit de même du goût et du génie, c'est ce que Perrault n'a pu sérieusement penser et dire ! Ici les caprices de la nature, les circonstances combinées des lieux, des hommes et des choses ont tout fait, sans aucune règle de succession et de progrès ». Par là, Marmontel a rencontré la solution de cette querelle interminable des Anciens et des Modernes (3). En effet, il est évident que les Anciens ne

(1) Art. Gout, t. VII.
(2) Art. Anciens, Suppl., t. I.
(3) Après l'abbé Dubos et Marivaux cependant. — Voy. là-dessus Hypp. Rigault, *La Querelle des Anciens et des Modernes*.

peuvent que nous être inférieurs dans ces sciences comme la médecine, l'astronomie, les sciences physiques et mathématiques qui, fondées sur les observations successives des hommes, ont dû avancer à mesure que ces observations devenaient plus nombreuses et plus exactes. En revanche, il est non moins évident que dans les arts purement intellectuels, comme l'éloquence et la poésie, qui n'ont besoin que de génie, de sentiment et d'imagination, les Anciens avaient autant de chances que nous pour arriver à la perfection ; qu'ils en avaient même plus, puisque dans la jeunesse du monde, le génie des hommes était plus frais, leur goût plus naturel et leur langue plus pure. Et en fait, Marmontel n'a pas hésité à reconnaître qu'Homère n'a jamais eu d'égal, que Sophocle et Euripide ont surpassé tous les tragiques par le naturel et le pathétique, que Boileau n'a été que le froid copiste d'Horace et que nos avocats et nos historiens sont indignes d'être cités à côté des Démosthène et des Cicéron, des Thucydide et des Tite-Live.

Mais, d'autre part, Marmontel a réclamé énergiquement en faveur des Modernes contre les partisans exagérés des Anciens. D'après lui, Racine, Molière, La Fontaine, Voltaire sont des noms qu'on peut opposer sans crainte aux plus glorieux de l'antiquité; Racine marche de pair avec Sophocle et avec Euripide, Molière est supérieur à Aristophane et à Térence.

Marmontel, Duclos et d'Alembert étaient donc d'accord pour mettre leurs contemporains en garde contre la superstition de l'antiquité. Ils leur répétaient à l'envi que les Anciens étaient des hommes et que leurs œuvres étaient par conséquent imparfaites. Ils leur

affirmaient qu'il ne manquait pas de Modernes pour égaler les Grecs et les Latins, ou même les surpasser; ils leur inspiraient l'ambition de grossir le nombre de ces Modernes.

Mais quels moyens leur indiquaient-ils pour arriver à égaler ou même à surpasser les Anciens? L'imitation. Et de qui? Des Anciens eux-mêmes; avec cette unique restriction qu'on n'imiterait des Anciens que leurs chefs-d'œuvre. C'est la conclusion implicitement renfermée dans les extraits de Duclos et de d'Alembert cités plus haut. De même on la tire facilement de ce passage de Marmontel : « Pourquoi ne ferait-on pas à l'égard d'Homère et de Virgile ce qu'on a fait à l'égard de Sophocle et d'Euripide? On a distingué leurs beautés de leurs défauts; on a pris l'art où ils l'ont laissé; on a essayé de faire toujours comme ils avaient fait quelquefois » (1). C'est avoir fait, semble-t-il, beaucoup de bruit pour rien. Duclos, d'Alembert et Marmontel aboutissaient, malgré leurs airs d'indépendance, au même résultat que leurs prédécesseurs du XVII^e siècle. En somme, ce qui les distinguait de Boileau, c'est que celui-ci plaçait les Anciens au-dessus des Modernes, tandis qu'eux leur accordaient l'équivalence. Mais au fond ils étaient d'accord : les Modernes ne sauraient mieux faire que d'imiter les Anciens. Les Encyclopédistes ne disaient pas : « L'idéal littéraire des Anciens ne nous convenant plus parce que nos mœurs, nos institutions, nos goûts ne sont plus les leurs, laissez les Anciens de côté et faites aussi bien qu'eux en faisant autrement ». Ils disaient tout simplement : « Réalisez

(1) Art. ÉPOPÉE, t. V.

mieux que les Anciens l'idéal même des Anciens; venus après eux, vous pouvez mieux faire qu'eux en les imitant ». Il n'y a pas dans ces paroles de germe de révolution.

Il aurait donc fallu que l'Encyclopédie, pour être véritablement en progrès, comptât un collaborateur capable d'expliquer en quoi devait désormais consister cette fameuse imitation des Anciens; un collaborateur qui, allant plus loin que ses collègues, montrât qu'elle ne devait plus s'asservir à leur emprunter leurs idées, leurs sentiments, leur tour d'esprit, leurs habitudes de langage et jusqu'aux formes extérieures de leurs ouvrages. Ce collaborateur que nous attendons s'est rencontré dans le Supplément seulement, et c'est Sulzer.

Nous verrons plus loin que Sulzer a effacé ou reculé les limites qui séparaient les différents genres poétiques, qu'il a revendiqué l'indépendance de l'inspiration, qu'il a répudié les procédés de langage propres aux Anciens et tous les oripeaux mythologiques. Notons seulement ici comment ce philosophe entendait l'imitation de l'antiquité (1). Selon lui, ce serait « s'arrêter à l'écorce » que d'emprunter aux Anciens tout ce qui porte leur marque particulière : pensées, sentiments, traits de mœurs, locutions, cadres définis des genres. « Ces formes sont adaptées à leurs mœurs et à leur siècle », et, comme telles, ne peuvent être transportées sans violence et sans contraste choquant dans notre civilisation moderne. Ce qu'il faut essayer de prendre aux épopées, aux drames, aux odes antiques, c'est « l'esprit même et le contenu de l'ouvrage ». Sulzer

(1) Art. Anciens, Suppl. t. I.

entend par là les qualités de mesure, de force, de simplicité que les Anciens ont possédées en perfection. Il désire qu'on nourrisse son intelligence et son âme de tout ce qu'on leur sent de bon. Il demande qu'on suive leur goût, « plus naturel et plus mâle » que celui des Modernes. « A peine pouvons-nous, dit-il, nous faire une idée assez relevée de la grande manière de penser des Anciens et de la vigueur mâle de leur esprit; ils méritent notre admiration ». C'est à une telle école qu'il sera utile de mettre son propre esprit, car « il est impossible qu'en se familiarisant bien avec eux, le goût et la manière de penser n'en reçoivent pas une touche plus belle et plus mâle ». Voilà comment Sulzer comprenait l'imitation des Anciens. Il ne veut plus de cette imitation servile qui leur empruntait le détail des mots et des pensées, des traits particuliers de leurs mœurs et de leur religion. C'est l'esprit et le goût des Anciens que Sulzer demande aux Modernes de faire passer en eux-mêmes; il voudrait qu'on les consultât, non pour se façonner comme une cire molle à leur ressemblance, mais pour cultiver sous cette direction étrangère son caractère propre.

Ai-je besoin d'insister sur l'excellence de ces conseils? On n'en reçoit pas d'autres aujourd'hui. Imiter n'est pas copier un modèle; c'est s'inspirer de lui. Je demanderais seulement qu'on remarquât combien ces conseils étaient nouveaux à l'époque où Sulzer les donnait et qu'on tînt compte à l'Encyclopédie de leur nouveauté.

En résumé, je crois avoir montré que sur ce premier point, je veux dire l'imitation des Anciens, si important et si décisif pour l'orientation d'une littérature, il serait injuste de compter l'Encyclopédie parmi les

retardataires du siècle dernier. Elle contient d'abord l'affirmation plusieurs fois répétée que les Anciens sont le passé et qu'il ne faut les admirer que là où ils sont admirables. De plus, elle a exprimé, par la plume de Sulzer, le vœu que les Modernes n'imitent les Anciens dans ces endroits mêmes où ils sont admirables, qu'en s'imprégnant de leur esprit et de leur goût, sans leur rien prendre qui rappelle trop leur temps et leur pays, de manière à rester originaux.



# CHAPITRE II

## L'ENCYCLOPÉDIE ET LE BEAU IDÉAL

Le Beau idéal. — Idéalisme et Réalisme. — Le Beau idéal au XVII^e siècle. — Au XVIII^e siècle les écrivains s'efforcent de le reproduire. — Les théoriciens poussent à cette imitation. — L'Encyclopédie est idéaliste. — Le Beau idéal de d'Alembert et du chevalier de Jaucourt est celui du XVII^e siècle. — Mais Diderot et Marmontel élargissent la conception des classiques. — Chastellux et Sulzer en adoptent une nouvelle : le Beau est, pour Chastellux, le maximum d'effet esthétique ; — pour Sulzer, le maximum de stimulation de l'activité de l'âme.

Le XVII^e siècle avait vu ou cru voir dans les chefs-d'œuvre des Anciens un Beau idéal d'où ces chefs-d'œuvre tiraient tout leur prix. Il se fit aussitôt une obligation de le réaliser dans les ouvrages d'esprit et ses théoriciens en imposèrent la recherche à tous les écrivains. Définissons d'abord ce Beau idéal.

L'art est l'imitation de la nature ; il faut qu'il s'y attache ; c'est le fond sur lequel il s'appuie. Mais l'art imite la nature de plus ou moins près, et on l'appelle idéaliste ou réaliste, suivant que la part qu'il lui fait est plus ou moins large (1). Car l'idéalisme et le réalisme ne s'opposent pas ; ce sont deux degrés différents

(1) Voir là-dessus le récent ouvrage de M. David Sauvageot, *Réalisme et Naturalisme*.

dans une même chose, l'imitation de la nature, puisque l'idéaliste le plus raffiné doit, sous peine d'être chimérique, tenir compte de ce qui est, et que le réaliste le plus rigoureux est forcé de faire un choix dans la réalité et par conséquent de l'idéaliser. Il n'en est pas moins vrai que les deux mots d'idéaliste et de réaliste ont chacun un sens précis et qu'ils correspondent à deux catégories d'artistes très différentes.

Le XVIIe siècle a été idéaliste. Mais, comme on peut l'être plus ou moins et de plusieurs manières, son idéalisme a affecté une forme particulière, qui est très originale. Le XVIIe siècle croyait qu'il existait dans les arts un type idéal de beau absolu, type positif et *à priori*, comparable à ces idées que Platon faisait résider dans l'intelligence divine. Il consistait, d'après lui, dans le général, l'universel. Il était impersonnel, en ce sens qu'il était, autant que possible, dégagé de tout accident de couleur et de forme, de toute circonstance de lieu et de temps. Il avait pour qualités essentielles la clarté, l'unité, la simplicité. Il agissait presque exclusivement sur l'intelligence, au détriment de la sensibilité; il provoquait cette sorte de plaisir que donne une sereine et clairvoyante contemplation, mais il n'était pas propre à inspirer ces transports divins dont parle Platon et qui remuent l'âme tout entière (1). Enfin un certain cachet de noblesse et de grandeur finissait de lui donner sa marque propre et distinctive. On pourra citer, bien entendu, un certain nombre d'ouvrages du XVIIe siècle qui ne rentrent pas dans le cadre que je viens de tracer. Mais, ces exceptions ne prouveront

(1) *Phèdre*, XLVI.

rien contre l'existence ni même la domination de cette conception idéale du beau au siècle de Louis XIV. C'est cette conception, visible même dans les Fables de La Fontaine et les Comédies de Molière, qui a donné à la littérature de ce siècle une physionomie si tranchée entre celle du Moyen-Age et celle de notre temps (1).

Qui ne voit les écueils et les lacunes d'un semblable idéal ? Il a d'abord le grave défaut de rétrécir singulièrement le champ de l'art, puisqu'il fait abstraction de l'accidentel, du passager, de la couleur, de tout ce qui rappelle le lieu et le temps dans lesquels l'artiste vit. Il élimine la nature pour ne voir que l'homme, dont on ne peut faire pourtant qu'une analyse incomplète, si on le retire du milieu physique où il respire et auquel il emprunte des qualités, des défauts, mille traits de physionomie. Il répudie le bas, le burlesque, le grossier qui ont chance d'être intéressants, quand l'artiste, sans les rechercher pour eux-mêmes, mais en faisant comme des ombres au tableau, sait en donner une impression vivante. Enfin, par ce parti pris de simplification et d'embellissement, l'idéal du XVII[e] siècle menace à tout propos de franchir la lisière de la nature et de verser dans le convenu. Néanmoins, les efforts des classiques pour réaliser cette conception ont abouti à une série de chefs-d'œuvre d'une beauté incontestable, très originale, empreinte d'une majestueuse et sereine grandeur.

Ce qu'il n'aurait pas fallu, c'est que les successeurs

(1) Voy. Krantz, *Essai sur l'Esthétique de Descartes étudiée dans les rapports de la doctrine cartésienne avec la Littérature française du XVII[e] siècle.* — Taine, *Nouveaux Essais de critique et d'histoire,* Art. Racine; — *Origines de la France contemporaine, Ancien régime,* chap. II.

des Racine et des Bossuet en fussent les copistes; c'est que le XVIII^e siècle crût que, du moment où la conception du beau idéal du siècle précédent était admirable, elle était la seule vraie, par conséquent définitive. Dans les sciences et dans l'industrie, tout progrès est le point de départ d'un progrès nouveau. Mais dans les arts un chef-d'œuvre n'amène pas nécessairement à sa suite un ouvrage plus parfait; au contraire, il porte un coup fatal à la forme, au moule dans lequel il a été coulé. On n'a jamais pu faire des Iliade après Homère. Malheureusement l'erreur du XVIII^e siècle a été de croire qu'on pouvait faire, par exemple, des tragédies après Racine. Tandis qu'il aurait dû se borner à payer à l'art du grand siècle le tribut d'éloges qui lui était dû, il s'est cru forcé de le reproduire et il s'est enchaîné à lui par une imitation servile. Au lieu de reprendre terre, de revenir à la source de la nature et de se remettre à observer la réalité vivante autour de lui, pour en tirer un art qui n'appartînt qu'à lui, il se voua au culte, à l'imitation des modèles, des traditions du grand siècle, c'est-à-dire d'une convention. Voilà pourquoi il eut une littérature d'imagination si médiocre, qui, faute d'aliment solide, s'anémia et s'éteignit lentement.

Les auteurs ne furent pas seuls à s'égarer ainsi; les théoriciens partagèrent leur erreur. Ceux-ci, en effet, loin d'indiquer aux premiers des voies inexplorées, prêchèrent que le beau n'existait pas en dehors des chefs-d'œuvre du XVII^e siècle, et qu'il était nécessaire de l'y aller chercher, pour le réaliser dans les œuvres nouvelles. De Rollin à La Harpe, tous jugèrent les productions littéraires avec les principes du siècle précédent et engagèrent les auteurs à les appliquer. Voltaire lui-

même déclara dans son *Siècle de Louis XIV* qu'il n'y avait qu'une perfection dans l'art, qu'elle se trouvait réalisée dans les chefs-d'œuvre du grand siècle, et qu'on était réduit à l'imiter ou à s'égarer (1). C'est parce qu'il avait toujours les yeux tournés vers cette perfection idéale qu'il appela les drames de Shakespeare des « farces monstrueuses ». Les critiques secondaires répétaient naturellement les conseils de leurs maîtres et allaient les répandant dans les écoles et dans les salons. Rémond de Saint-Mard écrivait : « Le parfait a un point fixe; en deçà ou en delà on n'y est plus. Ces grands hommes du siècle passé, les Corneille, les Molière, les La Fontaine, etc., avaient attrapé ce point de perfection, et une seule chose raisonnable restait à faire à leurs successeurs, c'était de les imiter et de tâcher de les égaler » (2). L'abbé Mallet expliquait comment il entendait l'imitation de la nature d'après le XVIIe siècle : « Elle consiste à approcher de la vérité, à l'esquisser, pour ainsi dire, quoiqu'avec certaines précautions, certains ménagements qui tendent à l'embellir, à diminuer ce qu'elle peut avoir de trop rude et de trop grossier... La nature a des imperfections que l'art doit corriger » (3). Plus tard, encore, Séran de la Tour insistait sur cet embellissement de la nature : « Toute imitation a ses bornes : on n'imite que pour embellir, et la ressemblance qui avilit une image est contre les règles. Le pinceau et le burin doivent rendre en beau tout ce qu'ils empruntent de la nature» (4). Que d'autres

(1) Voy. : Krantz, *ouv. cit.*, p. 229 et suiv.

(2) *Lettres sur la décadence du goût en France,* lettre IIIe.

(3) *Principes pour la lecture des poètes*, IIIe partie.

(4) *L'art de sentir et de juger en matière de goût,* t. I.

on pourrait citer pour prouver que les critiques du XVIIIe siècle, petits et grands, étaient unanimes à pousser les auteurs dans cette funeste voie de l'imitation d'un idéal convenu !

Les Encyclopédistes ont-ils été les jouets de la même illusion? Ont-ils tous honoré, entretenu, prolongé par leurs leçons l'art classique épuisé? Faut-il les ranger tous parmi les idéalistes à la façon du XVIIe siècle, ou bien y en eut-il d'assez avisés pour essayer la théorie d'un beau idéal moins ressassé et plus fécond? Je vais l'examiner.

Les collaborateurs de l'Encyclopédie qui ont eu lieu de parler de l'art en général, d'Alembert, de Jaucourt, Diderot, Marmontel, de Chastellux et Sulzer font profession d'être idéalistes. Pas la moindre dissidence à ce sujet. Mais tous ne se sont pas fait du beau la même idée.

D'Alembert (1) et de Jaucourt (2) ont conçu le beau idéal tout à fait à la façon du XVIIe siècle; ils l'ont fait résider dans l'universel. Le beau absolu est pour eux ce qui attire l'admiration de tous les hommes, dans tous les temps et dans tous les lieux. Cette conception n'avait rien qui pût susciter des vues nouvelles et sur ce point d'Alembert et de Jaucourt méritent d'être placés dans le même camp que Rémond de Saint-Mard, l'abbé Mallet et Séran de la Tour. Mais ce sont les seuls. Leurs collègues ont proposé à l'art un idéal plus large et plus varié.

Qu'est-ce que le beau, suivant Diderot? Après avoir

(1) Art. ELOCUTION, t. V.
(2) Art. POÈME ÉPIQUE, t. XII.

remarqué que la première opération de notre faculté de penser est d'examiner les perceptions, de les comparer, d'apercevoir entre elles des rapports de convenance ou de disconvenance que nous retrouvons encore dans les différentes inventions suggérées par nos besoins, telles qu'un outil, une machine, les idées d'ordre, d'arrangement, de proportion; enfin que nous ne pouvons faire un pas dans l'univers sans nous trouver environnés d'êtres et de productions qui réveillent en nous ces notions et les font entrer dans notre âme à tout instant et de tous côtés; ces observations faites, Diderot a conclu que la notion de ces rapports est le beau idéal (1). Il a donc appelé beau tout ce qui contient et éveille l'idée de rapports, de proportions, de symétrie, de convenance et de disconvenance. Ainsi, en littérature, le « qu'il mourût » est beau. Pourquoi? A cause de ses rapports avec les circonstances. C'est le cri d'un père qui parle à sa fille de son fils, le seul qui lui reste et qui avait contre lui trois adversaires. Mettez le cri dans la bouche de Scapin fuyant quand il voit son maître attaqué par des brigands, il devient burlesque. « Il est donc constant, conclut Diderot, que la beauté commence, s'accroît, varie, décline et disparaît avec les rapports ».

Il n'est pas dans mon sujet de discuter cette théorie. Tout ce que je veux montrer, c'est en quoi elle modifie la conception du beau classique. Diderot, découvrant le beau dans tout ce qui contient la notion de rapports, le dégage de toute idée accessoire de grandeur. Il déclare lui-même que le beau n'est précisément ni le grand, ni

(1) Art. Beau, t. II.

le noble, qu'il le prend au sens le plus philosophique, si bien qu'il ne refuserait pas de le voir dans un amas de pierres informes. On comprend sans peine combien cette définition du beau renverse de bornes imposées à l'art par la conception du XVII^e siècle. L'accidentel, le particulier rentrent dans le domaine de l'art; la nature l'enrichit à son tour de ses harmonieux paysages; les personnes et les choses y ont accès indistinctement, sans être réduites au préalable à recouvrir un vernis d'élégance.

Marmontel est allé plus loin. Non content de voir le beau dans « l'intelligence » (Diderot l'appelle la proportion), il le voit encore dans la « force » et dans la « richesse », ses deux éminents attributs (1). Par force il entend, dans l'ordre moral, « la constance, l'élévation, le courage, la grandeur d'âme..... le combat des passions parce qu'il développe les grands ressorts de l'âme » ; dans l'ordre intellectuel, la puissance de l'esprit qui retrouve l'unité de la création dans « la solution d'un grand problème en géométrie », dans « une grande découverte physique, ou une invention nouvelle et surprenante en mécanique », ou qui crée à son tour, par exemple, en composant « un système de législation, sagement et puissamment conçu, un morceau d'histoire et de morale profondément pensé et fortement écrit » ; dans l'ordre physique, le grand spectacle de la nature, un volcan, une tempête, l'immensité..... La richesse est, selon lui : en morale, « la variété infinie des sentiments » ; dans les productions de l'esprit, « l'affluence des pensées et des images, les

(1) Art. BEAU, Suppl. t. I.

grands développements des idées qu'un esprit lumineux anime et fait éclore, la langue même devenue plus abondante ou plus féconde pour exprimer de nouveaux rapports, ou pour donner plus d'énergie ou de chaleur aux mouvements de l'âme » ; dans la nature, cette profusion de trésors qu'il a fallu avoir pour ne pas craindre de dépenser tant de couleurs vives, tant de nuances délicates sur le pétale d'une fleur ou sur l'aile d'un papillon. Marmontel est d'avis que tout ce qui annonce un haut degré, non seulement d'intelligence, mais de force et de richesse a le droit d'entrer dans la conception du beau.

Nous voilà déjà bien éloignés de l'idéal classique; Marmontel nous en éloignera encore davantage en réintégrant expressément la nature dans le domaine de l'art. Mais quelle nature? Sera-ce celle que Le Nôtre peignait et alignait si méthodiquement? Point du tout. « Une idée inséparable de celle du beau moral et physique est celle de la liberté. Tout ce qui sent l'esclavage, même dans les choses inanimées, a je ne sais quoi de triste et de rampant, qui l'obscurcit et la dégrade. La mode, l'opinion, l'habitude ont beau vouloir altérer en nous ce sentiment inné, ce goût dominant de l'indépendance, la nature à nos yeux n'a toute sa grandeur, toute sa majesté qu'autant qu'elle est libre ou qu'elle semble l'être. Recueillez les voix sur la comparaison d'un parc magnifique et d'une belle forêt : l'un est la prison du luxe, de la mollesse et de l'ennui ; l'autre est l'asile de la méditation vagabonde, de la haute contemplation et du sublime enthousiasme ». Ainsi Marmontel, non content d'admettre dans l'art cette nature que le XVII^e siècle avait éliminée, l'admet avec ses

irrégularités, ses caprices, ses écarts, sans exiger d'elle qu'elle se fasse préalablement transformer par le ciseau d'un géomètre. Il ouvre une des sources de poésie où nous avons puisé avec le plus d'abondance et que le siècle de Louis XIV avait fermée.

Les théories sur le beau idéal esquissées par de Chastellux et Sulzer n'ont aucun point de ressemblance avec les précédentes. Diderot et Marmontel avaient élargi la conception du XVIIe siècle; ceux-ci lui en ont substitué une autre, infiniment plus libre et plus féconde. A les entendre, on se croirait moins au XVIIIe siècle qu'en plein XIXe siècle, moins avant qu'après le romantisme.

De Chastellux commence par refuser toute créance à la théorie de Platon sur les idées réminiscences, sous prétexte que c'est un rêve de poète (1). Il repousse ensuite formellement, comme obscure et invraisemblable, la conception d'un beau idéal existant positivement et *à priori* dans l'intelligence humaine, et que l'artiste n'aurait qu'à reproduire dans son œuvre. S'inspirant pour sa part de Winckelmann, il prétend que l'idéal n'est pas autre chose que la nature, mais la nature rendue dans l'œuvre d'art plus expressive, plus vivante, plus fortement accentuée que dans la réalité. Ainsi, « il est arrivé, dit-il, à plusieurs hommes de voir une épouse abandonnée, un père outragé, un maître irrité, etc...., mais différentes circonstances ont pu empêcher les témoins de ces spectacles terribles ou attendrissants d'en être touchés autant que leur sensibilité pouvait le permettre. Si la figure de l'épouse en larmes est dépourvue de grâce et de beauté; si la douleur d'un

(1) Art. Idéal, Suppl. t. III.

père outragé est aigre ou querelleuse; si le magistrat ou le prince irrité manque ou de majesté dans les traits, ou de force dans l'expression, l'effet doit nécessairement s'affaiblir; il manque par quelque chose; et cette exception, si petite qu'elle soit, suffit pour aliéner notre âme et détruire notre sensibilité. Que serait-ce encore si nous considérions l'influence de nos dispositions particulières et momentanées? Notre santé, nos affections, nos craintes, nos espérances personnelles, tout peut influer sur l'impression que nous devons recevoir ». De Chastellux déduit de ces considérations que l'artiste ne doit pas jeter au hasard toute la réalité dans l'œuvre d'art, mais choisir sans autre goût que celui du vrai, parmi les mille détails de la réalité, les plus significatifs, et les coordonner de manière à produire sur nous l'impression que produit la nature elle-même, mais plus forte; à cette impression on reconnaîtra le beau idéal. « Maintenant que l'art vienne remplacer la nature, qu'un peintre nous représente Ariane abandonnée; le site qu'il aura choisi, la couleur du ciel, le moment de la journée, la figure de l'amante trahie, sa taille, son habillement, tout sera calculé, préparé pour concourir à l'effet total de la scène. Qu'un Racine, qu'un Voltaire ait entrepris de peindre la passion de l'amour avec cette force et cette énergie dont elle a besoin pour être noble et théâtrale, tout ce qu'il aura fait entrer dans sa tragédie sera dirigé vers cet objet principal; tout contribuera à rendre Phèdre plus intéressante, Aménaïde plus touchante; nul détail, nul accident épisodique, qui ne concoure à l'effet principal; nul accessoire qui ne modifie pour ainsi dire l'âme du spectateur, dans le ton où l'auteur a préludé; et voilà comment le beau idéal

appartient aussi à la tragédie ». Ainsi l'idéal est pour de Chastellux le maximum d'effet esthétique d'une œuvre d'art. La nature semble un artiste maladroit ou impuissant qui n'a pas su l'atteindre, et l'artiste est chargé de deviner son intention et de la réaliser mieux qu'elle ne l'a fait. Cela revient à deviner des mots inachevés sur les lèvres qui les balbutient.

Sulzer s'est d'abord et très nettement attaqué à cette noblesse de convention qui, passant des salons dans la littérature, était entrée pour une trop large part dans le beau idéal de Racine et surtout dans celui de ses pseudo-disciples (1). Il se plaint que la nature n'ose plus se montrer dans les meilleures sociétés. Là, un homme dévoré de chagrin doit affecter un air de contentement; là, il est indécent de manifester au dehors ce qu'on sent au fond du cœur. Dans l'ancienne Grèce, chaque citoyen se permettait de paraître tel qu'il était; nul autre que lui ne servait de modèle et l'artiste le représentait tel qu'il le voyait. Si les ouvrages des Modernes n'ont plus l'expression qu'on admire dans ceux des Anciens « c'est à cela sans doute (la noblesse de convention) plutôt qu'à une infériorité de génie qu'il faut l'attribuer : c'est aussi la raison pourquoi les théâtres français et allemands n'offrent presque rien de vraiment original, ni dans les caractères, ni dans la manière de les rendre ». Si la chose est moins rare sur le théâtre anglais, c'est que l'Anglais « se gêne en effet moins qu'aucune autre nation moderne et qu'il a moins de respect pour les usages reçus et pour les étiquettes établies ». Voilà pourquoi Sulzer conseille

(1) Art. Caractère, Suppl. t. II.

aux artistes de se retremper dans la réalité : « Leur première étude, c'est d'abord d'observer la nature ».

Mais où Sulzer trouve-t-il le beau dans la nature? Sa théorie est très originale (1). Le beau se confond pour lui avec l'intéressant. « L'intéressant est la propriété essentielle de tous les objets esthétiques, parce que l'artiste en le produisant remplit d'un seul coup toutes les vues de son art ». Et qu'appelle-t-il l'intéressant? Il croit que l'essence de l'âme est l'activité; que ce ne sont pas ces âmes douces, paisibles, occupées de jouissances calmes qui répondent au but de la nature et à leur véritable destination; mais plutôt celles qu'un feu secret dévore, qui sont ardentes, brûlantes, et dont rien ne peut étancher la soif de connaître et de sentir, dont les facultés sont comme un arc toujours bandé. Cette activité n'est pas seulement l'essence de l'âme, elle est son plaisir et tout homme, suivant Sulzer, est obligé d'avouer que les jours les plus heureux de sa vie ont été ceux où son âme a été mise en état de déployer le plus grand degré d'activité. Quel moyen plus efficace aurait donc l'artiste pour nous plaire que d' « exciter » ou même d' « augmenter cette activité intérieure de l'âme? » Sulzer, faisant consister le plaisir esthétique dans le sentiment que nous avons de notre activité, il s'ensuit que l'art n'est à ses yeux que le pouvoir de provoquer ce jeu. Donc plus une œuvre mettra en mouvement notre activité, plus il la regardera comme étant de l'art, et le beau idéal n'est pour lui en dernière analyse que le maximum de stimulation de l'activité.

(1) Art. Intéressant, Suppl. t. III.

Il ne m'appartient pas de discuter ici ces théories de Chastellux et de Sulzer pour en démontrer la solidité ou la faiblesse. A cet égard, qu'il me suffise de dire en passant que quelques philosophes contemporains les ont trouvées assez fondées pour les adopter (1). Je désire simplement appeler l'attention sur le coup fatal qu'elles portaient à l'ancien idéal classique en élargissant d'une manière presque illimitée le champ de l'art. En effet, si on n'impose au beau idéal d'autre condition pour exister que d'accroître l'effet produit par la réalité ou de redoubler l'activité de notre âme, il s'ensuit que le beau idéal peut se rencontrer en germe partout dans la nature, hormis bien entendu dans le plat et l'ignoble, que de Chastellux et Sulzer ont eux-mêmes proscrits. Il est dans le particulier comme dans l'universel, dans l'accidentel comme dans la substance, dans la proportion comme dans la grandeur, dans la nature physique comme dans l'ordre moral et l'ordre intellectuel. A l'artiste d'extraire ce germe et de le développer, s'il a du génie et la puissance de rendre ses idées.

Autres conséquences. L'embellissement de la réalité n'étant plus exigé, le laid, ou ce qui paraissait tel, comme l'intérieur d'une auberge, rentre dans le domaine de l'art. Sulzer en aurait permis la peinture à Téniers, parce que le sentiment de la réalité disparaissant devant la toile, celle-ci provoque en nous une activité agréable. L'idéal n'étant plus une espèce de patron sur lequel l'artiste est obligé de façonner son

(1) Il ne faudrait pas faire de grands changements à la théorie de Chastellux pour la retrouver dans l'ouvrage de M. Taine : *de l'Idéal dans l'art*. Quant à celle de Sulzer, on peut la lire dans la *Psychologie* de M. Rabier, chap. 45.

œuvre aux dépens de sa propre originalité, d'une part, chaque artiste a le loisir de se montrer dans ce qu'il fait avec le tour particulier de son imagination, les habitudes de son esprit, la trempe de son caractère; de l'autre, l'art est susceptible de porter l'empreinte de la différence des lieux et des temps, du génie particulier des peuples, du progrès des mœurs et des idées, des lois et des religions. L'art cessant d'être la poursuite d'une forme archétype, devient une interprétation variée de la nature. Enfin, il n'engendre plus exclusivement un plaisir intellectuel, il s'adresse aussi à la sensibilité et fait naître, en même temps qu'une idée dans l'esprit, une émotion dans le cœur.

N'avais-je pas raison, quand j'avançais tout à l'heure que des théories aussi hardies que celles qu'on vient de lire et grosses de semblables conséquences détonnent en plein XVIII<sup>e</sup> siècle ? Combien elles faisaient pressentir celles d'aujourd'hui ! Il est d'abord un point sur lequel nous pouvons tous sans scrupule tomber d'accord avec l'Encyclopédie, je veux parler de l'impossibilité dans laquelle se trouve l'homme de créer un beau absolu, immobilisé dans un type précis, exemplaire suprême de toutes les beautés du même ordre. Les spiritualistes eux-mêmes croient que le beau est infini en Dieu, où nous ne saurions directement l'atteindre; qu'il est fini dans les beautés créées et indéfini dans notre puissance de concevoir.

Notons encore qu'on découvre dans l'Encyclopédie les premiers linéaments de cette théorie, actuellement à la mode, suivant laquelle le beau et l'effet se confondent. Nulle intention d'élever l'homme; nul souci d'établir une hiérarchie dans les facultés; peu d'attention à

mesurer la parole sur la valeur de l'objet. La vie, voilà tout ce qu'on réclame de l'artiste. En fait d'art, il n'y a de mauvais que ce qui est pâle, languissant et mort. Théorie matérialiste au premier chef; car l'effet, ainsi entendu, signifie le plaisir, la sensation avant tout (1). Les Encyclopédistes avaient-ils prévu ces conséquences? Je l'ignore, mais ce qui est certain, c'est qu'elles sont renfermées dans leurs théories, du moins dans celles de Chastellux et de Sulzer. Par là donc, comme par ses articles philosophiques, l'Encyclopédie revêtait cette couleur générale de matérialisme et de sensualisme qu'on s'accorde à lui reconnaître.

(1) C'est ce qu'a très bien mis en lumière le P. Longhaye, dans sa *Théorie des Belles-Lettres,* l'un des meilleurs ouvrages qui aient paru récemment sur l'art de la parole écrite ou parlée.



# CHAPITRE III

## L'ENCYCLOPÉDIE, LE GÉNIE ET LE GOUT

La conception classique du génie et du goût. Le génie ou la raison artiste. Elimination de l'imagination et de la sensibilité. — Les règles. — Les disciples de Boileau au XVIIIe siècle. — Les dissidents. — Les Encyclopédistes sont de ce dernier parti. — Saint-Lambert et Marmontel reconnaissent à l'imagination et à la sensibilité la part qui leur revient dans le travail créateur du génie — Saint-Lambert, Montesquieu, d'Alembert et Marmontel émancipent le goût et délivrent le génie de la tyrannie des règles.— Marmontel s'attaque à Boileau.— L'Encyclopédie répand le goût des littératures étrangères; vulgarise les travaux des savants sur l'archéologie et les mythes grecs,— profite des mémoires sur notre littérature du Moyen-Age,— défend l'érudition contre les dédains des gens du monde.

Le beau est la fin de l'art; mais, pour le réaliser, il faut du génie; pour le réaliser et l'apprécier, il faut du goût. Il y a donc entre ces trois choses, le beau, le génie et le goût, une étroite corrélation, et il est impossible de faire une théorie de l'une sans qu'elle influe sur celle des autres, sans qu'elle en détermine d'avance les traits généraux. J'ai dit comment le XVIIe siècle entendait le beau; voyons maintenant comment il entendait le génie et le goût; nous examinerons ensuite si l'Encyclopédie a modifié ses conceptions et comment.

Le génie est la puissance de réaliser l'idéal. Or le XVIIe siècle se faisant du beau l'idée que nous savons, il

s'ensuit qu'il devait appeler génie la faculté de l'esprit capable de concevoir ce beau, c'est-à-dire la raison. Ajoutons, si l'on veut, l'épithète sublime; ce n'en est pas moins la raison. Elle seule, en effet, est la faculté impassible qui va droit aux idées, saisit l'essence des choses, l'élément universel, en écartant les conditions de temps et de lieu. Ouvrez l'*Art Poétique,* cette « profession de foi littéraire d'un grand siècle » (1) et vous vous rendrez compte que Boileau n'exige guère de l'artiste (après le don naturel bien entendu) que la raison. M. J. Chénier en a résumé ainsi les quatre chants :

C'est le bon sens, la raison qui fait tout
Vertu, *Génie,* esprit, talent et *Goût.*

Si l'on songe aux attributs de la raison, le sang-froid, la patience, l'exactitude, la justesse, on aperçoit aisément quelle notion incomplète le XVII^e siècle avait du véritable génie en le réduisant à peu près à cette faculté. La raison, cette puissance supérieure de l'esprit humain est indispensable au génie, mais elle ne le fait pas à elle seule. Ce qui le constitue en même temps, c'est d'abord une sensibilité très impressionnable, susceptible de s'ébranler à la moindre idée qui traverse le cerveau de l'artiste. Aussi dit-on communément que, pour bien peindre des passions, il faut les avoir ressenties, au moins par sympathie; sinon on pourra en faire une analyse exacte, mais vivante, point. Ce n'est certainement pas une idée abstraite qui inspirait à Racine sa Phèdre, à Lulli ses doux sons, au Poussin son Arcadie; chacun à mis dans son œuvre son cœur. C'est

(1) Nisard.

pourquoi dans tous les arts, quels qui soient, il faut, pour avoir du génie, commencer par avoir de l'âme. Ce n'est pas tout; l'homme de génie, outre une ardente sensibilité, possède encore une grande imagination. Il voit les choses sous un jour éclatant, en recueille de vives images et devient ainsi capable de les reproduire avec les détails les plus propres à nous frapper. La délicatesse de la sensibilité et la vivacité de l'imagination sont les deux qualités sans lesquelles il n'est point de génie original et créateur; ce sont les deux sources de l'inspiration. Telle idée a-t-elle frappé l'artiste? Il s'y attache et aussitôt voilà l'imagination qui l'enrichit, la transfigure de ses visions. La sensibilité s'émeut à son tour et change l'idée en sentiment, en passion. C'est alors que l'artiste est inspiré et éprouve le besoin d'exprimer au dehors ce qu'il pense et ce qu'il sent. Sa raison, faculté maîtresse, n'en est pas moins toujours aux aguets pour contenir le bouillonnement de la sensibilité et les élans de l'imagination dans les justes limites en deçà et au delà desquelles il n'y a point de beauté humaine.

Or quel rôle le XVII^e^ siècle, et Boileau en particulier, ont-ils assigné à l'imagination et à la sensibilité? Un rôle assez effacé. Si le terme de la raison revient un nombre de fois étonnant dans l'*Art Poétique,* celui d'imagination ne s'y rencontre pas. Au contraire, Boileau la poursuit et la condamne sans miséricorde dans la fantaisie et dans le burlesque, parce que son essence est la déraison, l'arbitraire, la répugnance à toute espèce de règle. Elle lui est odieuse, qu'elle se montre dans les conceptions sublimes de l'épopée chrétienne ou dans les bouffonneries énormes de Scarron.

Boileau a sacrifié de même la sensibilité à la raison. Il en a fait mention en disant que la peinture de l'amour

Est pour aller au cœur la route la plus sûre ;

mais cette mention insignifiante n'empêche pas qu'il soit vrai de dire que la sensibilité lui a toujours paru une faculté indigne d'occuper dans les arts une place notable. Aussi se méfiait-il de l'inspiration, dont la sensibilité est une condition essentielle, et mettait-il le génie, de préférence dans la raison artiste, dans l'effort conscient et persévérant du goût.

Mais le goût, du moins, Boileau et ses disciples l'admettaient-ils large, libéral, hospitalier? Au contraire, comme ils étaient convaincus que le seul beau, le beau parfait et universel, était celui des Anciens, qu'ils avaient eux-mêmes adopté, il en résultait qu'il n'y avait à leurs yeux qu'un goût, celui qui choisissait ce beau pour modèle et pour règle, qu'un artiste vraiment digne de ce nom, celui dont le génie était gouverné par ce goût. De là un certain nombre de règles formant un code sacré, la « législation du Parnasse », qui paraissaient avoir été fixées pour jamais et au nom desquelles la critique au XVII<sup>e</sup> siècle prononçait l'éloge ou le blâme. Toutes les œuvres qui avaient paru avant la découverte de ces règles, elle les traitait de grossières et de barbares, et menaçait de taxer d'œuvres de décadence toutes celles qui, à l'avenir, ne s'y conformeraient pas.

Une esthétique de ce genre ne pouvait pas durer. Elle était condamnée à tomber en ruines le jour où des sentiments nouveaux, des idées plus étendues, se révol-

teraient contre ses cadres étroits et où la connaissance des littératures étrangères révèlerait que les formes du beau sont infiniment diverses, que le génie est essentiellement personnel et que le goût, en dehors de quelques éléments immuables (1), varie suivant les lieux et les temps. C'est ce qui est arrivé. Malgré les nombreux théoriciens du XVIII[e] siècle, qui continuèrent à entretenir dans le public les traditions de leurs prédécesseurs et dont tous les conseils sont résumés dans celui-ci d'un de leurs confrères : « Rejetons toutes les opinions nouvelles dans les affaires de littérature comme dans celles de religion » (2), le code classique fut emporté par l'ouragan romantique.

Mais avant même que les novateurs du XIX[e] siècle eussent paru, d'autres au siècle précédent leur avaient préparé les voies. Dès 1719, l'abbé Dubos osait dire : « Un ouvrage peut être mauvais, sans qu'il ait des fautes contre les règles, comme un ouvrage plein de fautes contre les règles, peut être un ouvrage excellent » (3). Voltaire protestait de son côté contre les règles immuables : « Presque tous les ouvrages des hommes changent ainsi que l'imagination qui les produit. Les coutumes, les langues, le goût des peuples les plus voisins diffèrent. Que dis-je? La même nation n'est plus reconnaissable au bout de trois ou quatre siècles. Dans les arts qui dépendent purement de l'imagination, il y a autant de révolutions que dans les Etats » (4). Ecoutez quelle définition originale et plus

(1) Tels que le bon sens, la moralité, par exemple.

(2) Gaillard. *Poétique française à l'usage des dames*. 1749, t. 1, liv. 1, chap. 1.

(3) *Réflexions critiques sur la Poésie et sur la Peinture*, 2[e] partie, section XXII.

(4) *Essai sur la Poésie Epique*.

large que celle de Boileau, Diderot tenait au goût : « Un grand goût suppose un grand sens, une longue expérience, une âme honnête et sensible, un esprit élevé, un tempérament un peu mélancolique et des organes délicats » (1). Ailleurs, parlant des rapports du génie et du goût, il disait : « La verve se laisse rarement maîtriser par le goût... La verve a une marche qui lui est propre : elle dédaigne les sentiers battus. Le goût timide et circonspect tourne sans cesse les yeux autour de lui... (2). Des critiques, moins distingués que les précédents, commençaient, eux aussi, à secouer le joug des fameuses règles. Séran de la Tour, par exemple, prétendait qu'il y a des beautés faites sans les règles et même contre les règles : « Le génie, ajoutait-il, voit qu'il s'en écarte; il ne s'en écarte pas moins. Conformité avec les Anciens, attention pour les Modernes, critique, éloge, il ne voit rien de tout cela. Il est son seul juge, comme il est son seul modèle. S'il est accusé, au premier aspect d'un beau inconnu, de s'oublier, on conviendra bientôt qu'il ne s'est oublié que pour se surpasser ; et ce beau que l'on n'osait approuver, à cause de sa singularité, on finit par l'admirer comme divin » (3). Ces citations suffisent pour prouver qu'au XVIIe siècle même, il y avait un fort courant contre l'étroitesse du goût classique et que plusieurs littérateurs minèrent cet art qui allait bientôt s'écrouler.

Il serait surprenant que les collaborateurs de l'Encyclopédie n'eussent pas été de ceux-là.

(1) Deuxième entretien sur *le Fils naturel* (1757). C'est Dorval qui parle.
(2) *Réflexions sur Térence* (1762).
(3) *L'Art de juger et de sentir en matière de Goût* (1762).

Notons d'abord que Saint-Lambert et Marmontel ont reconnu dans le génie plus de complexité que Boileau. Celui-ci n'appelait guère de ce nom que la raison artiste; eux ont associé pour une large part à la raison l'imagination et la sensibilité.

Suivant Saint-Lambert le génie est une « étendue » de l'esprit qui « s'intéresse à tout ce qui est dans la nature ». Il ne reçoit pas une idée qu'elle n' « éveille un sentiment » ; et ce qui le constitue surtout c'est « la force de l'imagination...., il ne se souvient pas, il voit » (1).

Cette définition du génie est complète; Marmontel n'a fait qu'en développer les termes. Le génie, dit-il, a surtout pour attribut « le don de créer » (2). Il s'aide dans ce but de l'imagination et de la sensibilité. L'imagination compose avec les traits que la mémoire a recueillis « des tableaux dont l'ensemble n'a point de modèle dans la nature ». La sensibilité, plus précieuse encore, permet de « s'oublier soi-même » ; elle fait que « l'on n'est plus où l'on est, mais présent à ce qu'on veut peindre ». Dans l'art dramatique, par exemple, l'artiste sensible pourra « se mettre à la place du personnage qu'il veut peindre, en revêtir le caractère, en prendre les inclinations, les intérêts, les sentiments... ». Non que Marmontel lui demande d'avoir éprouvé les passions qu'il veut rendre; mais, dit-il, il faut avoir dans le cœur ce principe d'activité qui en est le germe, comme il est celui du génie. Aussi, entre mille poètes

(1) Art. Génie, t. VII. Voltaire dans une lettre au comte de Tressay (13 février 1758) appelle cet article excellent. Il est vrai que Saint-Lambert y fait de lui un éloge pompeux.

(2) Art. Génie et Imagination, Suppl. t. II et III.

qui savent peindre ce qui frappe les yeux, à peine s'en trouve-t-il un qui sache développer ce qui se passe au fond de l'âme ». Pour Boileau, le génie était une volonté consciente et raisonnable qui mesurait d'avance tous ses effets. Plus clairvoyant que lui, Marmontel l'a fait dépendre de l'inspiration, cet état complexe, contradictoire en apparence où les facultés, quoique secrètement gouvernées par la raison, sont comme emportées dans un mystérieux délire : « Le génie, écrit-il, est une sorte d'inspiration fréquente, mais passagère..... Il s'ensuit que l'homme de génie s'élève et s'abaisse tour à tour, selon que l'inspiration l'anime ou l'abandonne ». Boileau avait fait consister le génie dans le pouvoir de saisir l'essence des choses ; il avait condamné, par conséquent, les hommes de génie à s'imiter indéfiniment, puisque aucun d'entre eux ne pouvait voir différemment ce qu'un autre avait bien vu avant lui; tout au plus lui était-il permis d'être original dans l'expression. Ce qui a frappé au contraire Marmontel, c'est la puissance qu'a le génie d'inventer et de renouveler toujours. « S'il creuse le premier dans une mine, il en épuise les grandes veines et ne laisse que les filons. S'il se saisit d'un sujet connu, il le pénètre si profondément que ce champ, que l'on croyait usé, devient une terre féconde. Il fait sortir un fleuve de la même source d'où le talent ne tirait qu'un ruisseau. S'il s'enfonce dans les possibles, il y découvre des combinaisons à la fois nouvelles et vraisemblables ».

Les Encyclopédistes n'ont pas seulement élargi la définition que les fidèles du grand siècle donnaient du génie, ils ont réglé les rapports du génie et du goût avec une intelligente libéralité. Disons tout de suite

qu'aucun n'a contesté les droits du goût ni son autorité. Mais l'important pour eux était moins de rendre au goût les hommages qui lui sont dus que de le dégager des lisières dans lesquelles la tradition l'avait emprisonné et de changer sa tyrannie à l'égard du génie en une souveraineté douce et tolérante.

Saint-Lambert s'est attaché à démontrer que le génie et le goût ne sont pas une seule et même faculté. « Le goût, dit-il, est souvent séparé du génie » (1). Il est acquis : « il tient à la connaissance d'une multitude de règles ou établies ou supposées » ; il produit des beautés « qui ne sont que de convention ». Pour qu'une chose soit belle selon les règles du goût, il faut qu'elle soit « élégante, finie, travaillée sans le paraître ». Au contraire, le caractère du génie dans les arts est « la force, l'abondance, je ne sais quelle rudesse, l'irrégularité, le sublime, le pathétique ». Par exemple, « le sublime et le génie brillent dans Shakespeare comme des éclairs dans une longue nuit, et Racine est toujours beau. Homère est plein de génie et Virgile d'éloquence ». Deux facultés aussi opposées risquent de s'entraver l'une l'autre. Saint-Lambert est d'avis que nous avons plus à gagner qu'à perdre en laissant au génie le pas sur le goût. « Dans les arts, dans les sciences, dans les affaires, le génie semble changer la nature des choses ; son caractère se répand sur tout ce qu'il touche et ses lumières s'élançant au delà du passé et du présent éclairent l'avenir ; il devance son siècle qui ne peut le suivre ; il laisse loin de lui l'esprit qui le critique avec raison, mais qui, dans sa marche égale, ne sort jamais

(1) Art. Génie, t. VII.

de l'uniformité de la nature ». Les règles et les lois du goût garrotteraient le génie ; s'il les brise, c'est souvent « pour voler au sublime, au pathétique, au grand ». D'ailleurs, ses écarts eux-mêmes ne sont pas indifférents : « il étonne encore par ses fautes » (1). Saint-Lambert conclut que la seule règle dont l'homme de génie ait besoin pour se guider, celle qui doit lui servir exclusivement de goût, c'est « l'amour de ce beau éternel qui caractérise la nature ; la passion de conformer ses tableaux à je ne sais quel modèle qu'il a créé et d'après lequel il a les idées et les sentiments du beau ».

L'article de Montesquieu ne contient pas d'affirmations plus hardies sur le génie que celui de Saint-Lambert. Montesquieu distingue le goût naturel qui est « une application prompte et exquise des règles mêmes que l'on ne connaît pas » et le goût acquis qui est « une connaissance de théorie ». Celui-ci ne doit jamais entraver le génie. « Personne n'a jamais plus connu l'art que Michel-Ange, personne ne s'en est jamais joué davantage ». C'est au goût naturel à indiquer « les exceptions », c'est-à-dire les cas où il est utile de violer les règles théoriques (2).

A l'article de Montesquieu, d'Alembert a joint un appendice très important qui vaut à lui seul un article. Saluant l'avénement de la philosophie dans les matières de goût, il exalte les services immenses qu'elle a rendus à cette faculté. J'ai dit plus haut que le premier de ces services avait été, suivant d'Alembert, de guérir le goût ou de le garantir de la superstition des Anciens.

(1) Peut-être, mais à coup sûr sans se faire admirer.
(2) Art. Gout, t. VII.

Mais ce n'était pas le seul. D'Alembert montre que la philosophie a, de plus, éclairé le goût sur sa propre nature en lui découvrant qu'il ne consiste pas dans le culte d'un beau arbitraire, mais dans quelques principes incontestables fondés sur notre manière de sentir. « La source de notre plaisir et de notre ennui est uniquement et entièrement en nous ». D'où il résulte que ce n'est ni aux Anciens ni aux auteurs du XVII<sup>e</sup> siècle que nous devons demander les règles d'après lesquelles nous jugerons les ouvrages d'esprit; nous les trouvons au-dedans de nous-mêmes. L'esthétique n'est plus un dépôt sacré que quelques privilégiés se transmettent de siècle en siècle; elle devient une science d'observation et d'expérimentation.

En outre, d'Alembert soutient que si nous réfléchissons que le plaisir causé par un ouvrage de l'art vient ou peut venir de plusieurs causes, nous devons être reconnaissants à l'analyse philosophique de nous apprendre à les démêler, afin de rapporter à chacune ce qui lui appartient. Les conséquences de cette opération sont appréciables. En portant son flambeau sur tous les objets de nos plaisirs, la raison « peut ouvrir au génie quelque route inconnue ». Elle peut aussi l'empêcher de s'égarer. En effet, c'est sur les ouvrages qui ont réussi dans chaque genre que les règles sont tracées. Or, faute de nous rendre compte de nos impressions, l'imagination enflammée par des beautés de premier ordre dans un ouvrage d'ailleurs imparfait, risquera de ne pas être frappée par les endroits faibles et de transformer les défauts mêmes en beautés. Elle nous conduira insensiblement à « cet enthousiasme froid et stupide qui ne sert à rien à force d'admirer tout, espèce

de paralysie de l'esprit qui nous rend indignes et incapables de goûter les beautés réelles ». De là nous serons portés à « établir de faux principes de goût » sur une impression confuse ou, ce qui n'est pas moins dangereux, à « ériger en principe ce qui est en soi purement arbitraire ». C'est ainsi qu'on en vient à « rétrécir les bornes de l'art », à « prescrire des limites à nos plaisirs, parce qu'on n'en veut que d'une seule espèce et dans un seul genre » ; enfin à « tracer autour du talent un cercle étroit dont on ne lui permettra pas de sortir ». L'analyse philosophique, en nous éclairant sur nos impressions, préserve l'art de tous ces écueils. Après une discussion réfléchie, elle nous fait distinguer dans un ouvrage les parties auxquelles il faut attribuer réellement notre plaisir et qui méritent d'être imitées de celles qui ne sont destinées qu'à servir d'ombre ou de repos, ou même que l'auteur a involontairement manquées.

Ces avantages de l'union de la philosophie et du goût une fois expliqués, D'Alembert répond aux nombreux adversaires de sa doctrine qui alléguaient que le sentiment est préférable à la discussion pour juger un ouvrage de l'art. Quelle triste occupation, s'écriait-on, de chicaner ainsi avec son propre plaisir! Quelle obligation aurons-nous à la philosophie, si elle n'aboutit qu'à le diminuer? D'Alembert réplique avec raison que, l'impression étant le juge naturel du premier moment, et la discussion du second, celle-ci ne fera d'ordinaire que confirmer les arrêts de celle-là chez les personnes qui joignent à la finesse du tact la justesse de l'esprit. Si d'aventure l'impression et la discussion ne s'accordaient pas, il croit que l'intervention de la philosophie

n'en aurait pas été pour cela moins utile; car elle aurait servi à nous dessiller les yeux, à nous empêcher d'être dupes d'un mirage trompeur, et a nous suggérer un jugement solide de tout l'ouvrage.

N'avais-je pas raison de dire que d'Alembert avait glissé cet article dans l'Encyclopédie pour consacrer et confirmer la prise de possession de la littérature et des arts en général par l'esprit philosophique? Qui d'ailleurs songerait à s'en plaindre? Il est admis aujourd'hui que le véritable esprit philosophique, loin d'être l'ennemi du goût, est son plus ferme appui, puisqu'il consiste, comme l'explique notre auteur lui-même, à remonter en tout aux vrais principes, à reconnaître que chaque art a sa nature propre, chaque situation de l'âme son caractère, chaque chose son coloris, en un mot à ne point confondre les limites de chaque genre. Mais en 1757, cette vérité n'était pas une banalité.

Marmontel, lui aussi, a traité sans rigorisme des rapports du génie et du goût. A cette question : Y a-t-il un goût par excellence, indépendant des caprices de l'opinion, comme il y a une raison absolue et indépendante de toute convention? il ne répond pas par un oui aussi catégorique que le faisaient les disciples du XVII[e] siècle (1). En fait de goût, il croit qu'il y a deux juges à consulter et à concilier : l'un est « le bon sens qui est l'arbitre des vraisemblances, des convenances, du dessein, de l'ordre, des rapports mutuels, soit de la cause avec l'effet, soit de l'intention avec les moyens qu'on emploie ». Cette partie du goût est du ressort de la raison et elle est susceptible de cette évidence qui frappe tous les hommes

(1) Art. RÈGLES, Suppl. t. IV.

éclairés : « Jusque là les règles du bon goût ne sont que les règles du bon sens, invariables comme lui ». Le second juge est le sentiment qui, lui, varie beaucoup : « D'un siècle à l'autre, d'un peuple à l'autre, la même chose a plu et déplu à l'excès, la même chose a paru admirable et risible, a excité les applaudissements et les huées ; et souvent dans le même lieu et presque dans le même temps, la même chose a été reçue avec transport et rebutée avec mépris ». Le sentiment étant un élément du goût et cet élément étant si variable, où faut-il donc qu'on aille chercher les règles du goût? Chez les Grecs peut-être, répond Marmontel, pour la sculpture, l'architècture, la peinture et la musique, mais pour l'éloquence et la poésie, nulle part. Selon lui : « Tout n'est pas beau chez les Anciens ». Il pense que leurs poètes, leurs orateurs les plus célèbres « ont leurs défauts ou leur côté faible » ; que leurs ouvrages les plus admirés « sont encore loin d'être parfaits » ; que leurs plus grands artistes n'ont pas atteint la limite de leur art, parce que les procédés et les moyens ne leur en étaient pas tous connus, et que « la route qu'ils ont suivie n'est bien souvent ni la seule, ni la meilleure qu'on ait à suivre ». Si Corneille en avait cru Aristote, il se serait interdit le dénouement de Rodogune. Voilà comme un culte exclusif des anciens « donne les faits pour la limite des possibles et veut réduire le génie à l'éternelle servitude d'une étroite imitation ». Si Marmontel n'est pas idolâtre des Anciens, il l'est encore moins de ces commentateurs qui, non contents d'avoir mal expliqué les préceptes dictés par les maîtres de l'art, ont voulu faire des lois de ces préceptes falsifiés. C'est des règles inventées par ces commentateurs qu'il dit avec Anacharsis

qu'elles ressemblent aux toiles d'araignées, où se prennent les petites mouches et d'où les grosses s'échappent.

Est-ce à dire que Marmontel ait un mépris présomptueux pour toutes les règles en général? Nullement. Il y a des inductions, tirées de l'expérience des siècles, qui déterminent les procédés les plus sûrs, les moyens les plus puissants et les effets les plus constamment infaillibles. Ces inductions ont été faites par de véritables philosophes qui, « remontant aux principes des choses », ont étudié préalablement « et dans les hommes et dans la nature, et dans les arts même, les rapports des objets avec l'âme et les sens, et les impressions de plaisir et de peine qui résultent de ces rapports ». Celle là, Marmontel recommande au génie d'en tenir compte. Mais encore ne veut-il pas qu'il « s'y soumette servilement », et qu'il se refuse le droit de s'en dégager, toutes les fois qu'elles le gênent. Il conclut par cette déclaration hardie : « Ce sont des moyens de bien faire qu'on lui propose, en lui laissant la liberté de faire mieux : celui-là seul a tort qui fait plus de mal en s'écartant des règles; et comme il n'y a rien de plus commun qu'un ouvrage régulier et mauvais, il est possible, quoique plus rare, d'en produire un qui plaise universellement, contre les règles et en dépit des règles ».

Ce n'est pas seulement en attaquant de front les règles que Marmontel a contribué à les ruiner, mais en ébranlant l'autorité du législateur français qui les avait en quelque sorte incarnées et dont le code était respecté, redouté même à cette époque, de Boileau. Non qu'il ait méconnu absolument les mérites de Boileau ; il n'a jamais manqué l'occasion de proclamer que c'était un bon guide pour les littérateurs, mais il a toujours mis à côté

des éloges qu'il lui décernait d'importantes restrictions. Je ne ferai mention ici que du jugement qu'il a porté sur Boileau, théoricien littéraire en général et auteur de *l'Art Poétique* en particulier. Il lui accordait une raison solide et une connaissance des Anciens aussi approfondie que son époque le permettait. Il reconnaissait, d'autre part, que c'est à Boileau que la « versification et la langue sont en partie redevables de leur pureté » (1). Mais ne lui en demandez pas davantage. Distinguant trois sortes de critiques : le critique supérieur, qui ouvre des voies au génie ; le critique subalterne, qui rapporte tout aux productions existantes et le critique ignorant, qui ne connaît même point ces objets de comparaison, Marmontel n'hésite pas à ranger Boileau dans la seconde catégorie. « Boileau n'a jamais bien jugé que par comparaison » (2). Ainsi Marmontel s'explique qu'il ait rendu justice à Racine, l'heureux imitateur d'Euripide, et qu'il ait méprisé Quinault et loué froidement Corneille, qui ne ressemblait à rien, sans parler du Tasse qu'il ne connaissait point ou qu'il n'a jamais bien senti, et de La Fontaine qu'il n'a même pas nommé. Marmontel ne s'étonne pas d'ailleurs que Boileau ait été mauvais juge dans les matières d'imagination et de sentiment, puisqu'il en manquait.

Quel correctif apporter à ce jugement de Marmontel ? Il n'y en a guère. Si on ajoute aux mérites qu'il reconnaît à Boileau celui d'avoir eu une idée très haute de la dignité d'homme de lettres et d'avoir rempli le IV^e^ chant de *l'Art Poétique* de conseils moraux qui dérivent de là,

(1) Art. Anciens, Didactique, Règles, etc...
(2) Art. Critique, t. IV.

on aura donné au législateur du Parnasse à peu près toute la part d'éloges qu'il mérite. Quant aux critiques, comment les atténuer? N'est-il pas vrai que Boileau n'a été en somme qu'un critique de second ordre, incapable de découvrir des voies au génie en dehors de celles qui avaient été ouvertes par les Anciens? Constesterez-vous qu'il ait été privé de sensibilité littéraire, lui que ni le Tasse, ni Quinault, ni La Fontaine n'ont touché? Enfin jurerions-nous qu'il ait eu de l'imagination, lui qui n'a pas pu pénétrer suffisamment les genres où cette faculté libre et créatrice a le plus grand rôle, la poésie lyrique et l'épopée? Ainsi, il n'y a presque rien à retrancher au jugement porté par Marmontel (1). Mais ce n'est pas tant sur son exactitude que je voulais appeler l'attention que sur les dispositions de Marmontel à l'égard des règles, dispositions dont ce jugement est le symptôme; car il n'est pas douteux que ce sont les règles qu'il voulait attaquer dans la personne de leur défenseur.

Telles sont donc les opinions des Encyclopédistes sur le goût. Nous les avons tous entendus réclamer pour qu'on l'élargît et que ses rapports avec le génie fussent ceux non de tyran à esclave, mais de conseiller à ami.

Mais leurs plaintes et leurs revendications eussent risqué d'être stériles, s'ils n'eussent placé le remède à côté du mal, s'ils n'eussent recommandé aux écrivains d'acquérir une connaissance plus étendue des littératures étrangères. En effet, le meilleur moyen pour le goût de s'émanciper, n'est-il pas d'étudier comparativement les formes diverses que le beau a revêtues dans les dif-

(1) C'est à peu près celui qu'a porté M. Brunetière, *Revue des Deux-Mondes*, 1er juin 1889.

férents âges et chez les différents peuples, et de faire, comme dit Sainte-Beuve, « son tour du monde » en visitant les diverses littératures ? Les Encyclopédistes l'ont bien compris. Aussi, rompant encore sur ce point avec le XVII<sup>e</sup> siècle, ont-ils fait dans les colonnes de l'Encyclopédie une large place aux littératures étrangères, les jugeant avec un esprit détaché, autant que possible, de tout préjugé national.

De Jaucourt (1) et Marmontel (2) ont présenté, dans plusieurs articles la littérature anglaise ; Marmontel (3) et Sulzer (4) la littérature allemande ; de Jaucourt la littérature espagnole et la littérature italienne (5). Un article a été consacré par l'Editeur du Supplément à la littérature hollandaise (6) ; par d'Alembert à la littérature arabe et à la littérature chinoise (7) ; par un collaborateur du nom de Turpin à la littérature arabe (8) ; par un anonyme à la littérature hébraïque (9). Loin de moi la pensée d'insinuer que l'Encyclopédie ait eu l'honneur d'éveiller la première la curiosité des Français sur les littératures étrangères. Il y avait longtemps que Voltaire avait fait connaître les grands écrivains de l'Angleterre et notamment Shakespeare. En 1754 avait paru le *Journal étranger,* destiné à introduire en France, au moyen de traductions, les plus beaux ouvrages des litté-

(1) Art. Comédie, Fabuliste, Tragédie, t. III, VI, XIV.
(2) Art. Poésie, Poésie lyrique, t. XIII.
(3) Art. Poésie, Poésie lyrique, Tragédie, t. XIII, XIV.
(4) Art. Ode, Plaisanterie, Poète, Suppl. t. IV.
(5) Art. Comédie, Reggio, Tragédie, t. III, XIV.
(6) Art. Hollande, Suppl. t. III.
(7) Art. Erudition, t. V.
(8) Art. Arabes, Suppl. t. I.
(9) Art. Langue hébraïque, t. VII.

ratures italienne, espagnole, anglaise et allemande (1). Dès 1760, l'allemand était enseigné dans les trois collèges de Bénédictins, de Sorrèze, Pont le Vois et Ambournas (2). Enfin des travaux spéciaux d'érudits nous avaient initiés aux littératures hollandaise, chinoise et arabe. Mais l'Encyclopédie a eu le mérite de comprendre de quelle utilité la connaissance de ces littératures pouvait être pour nous, et d'aider à leur vulgarisation par le concours de son immense publicité.

Le XVIII[e] siècle n'avait pas seulement à émanciper son goût littéraire. L'étude de l'archéologie et des mythes grecs lui était indispensable pour redresser certaines erreurs, l'étude du moyen-âge pour apercevoir certaines lacunes.

En matière d'archéologie, l'Encyclopédie n'a pas innové. Si le grec était mal connu dans la seconde moitié du XVIII[e] siècle, l'histoire et la littérature grecques avaient été étudiées à fond par beaucoup de savants (3). Il n'est guère de sujet relatif à la religion, aux institutions et aux lettres de la Grèce auxquels les mémoires de Vertot, de Souchay, de Boivin, de Fraguier, de Fréret et de tant d'autres n'aient touché. Mais l'Encyclopédie a profité de tous ces travaux. Ses théories sur l'épopée et sur l'enthousiasme lyrique diffèrent beaucoup, nous aurons occasion de le dire, de celles qu'on lit dans l'*Art Poétique* de Boileau et peu de celles qui sont généralement adoptées aujourd'hui.

Sulzer a vengé l'antiquité grecque des reproches

(1) Grimm, Éd[on] Tourneux, mai 1754.
(2) Art. SORRÈZE, Suppl. t. IV.
(3) Egger, *Héllenisme en France*, 28[e] leçon.

d'indécence et de grossièreté qu'on lui prodiguait, sans tenir compte des mœurs du temps (1). Marmontel (2) et Sulzer (3) ont compris le sens des mythes grecs et y ont vu, non des machines poétiques, mais l'expression animée des croyances religieuses.

De même pour la littérature du Moyen-Age. Il ne faut pas demander à l'Encyclopédie de la connaître parfaitement et surtout de l'admirer. Qui donc était capable de cette admiration au XVIII^e siècle? On pensait comme Voltaire qui établissait en principe qu'en France, quand il s'agit des arts, il n'y a d'autre époque à étudier que le règne de Louis XIV (4). Mais l'Encyclopédie s'est tenue au courant des découvertes des érudits et des travaux assez nombreux composés alors par les membres de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. On peut lire, par exemple, des articles du chevalier de Jaucourt sur les chansons de gestes et les fabliaux, sur les mystères et les tragédies de la Renaissance, sur Ronsard, sur Montaigne, sur la *Satire Ménippée,* sur la langue romane (5), etc... On remarquera notamment que de Jaucourt a eu sur Boileau deux avantages. Il a compris Ronsard mieux que lui, et il a démontré par des textes que le théâtre était loin d'être abhorré chez nos dévots aïeux.

Si l'Encyclopédie n'est pas en avance sur son siècle pour l'étude de l'archéologie et du Moyen-Age, elle

(1) Art. CONVENABLE, t. II; ODE, Suppl. t. IV.

(2) Art. MERVEILLEUX.

(3) Art. ALLÉGORIE, t. I; ODE, Suppl. t. IV.

(4) *Mémoire sur la Satire.*

(5) Art. TABLEAUX, ROMAN, ROMANE (langue), SATIRE MÉNIPPÉE, TRAGÉDIE, TRAGÉDIE DE PIÉTÉ, VENDOMOIS, etc...

n'est donc pas non plus en retard. On ne peut pas contester non plus qu'elle ait travaillé efficacement en faveur de ces deux branches des connaissances humaines dans les articles où ses collaborateurs, et en particulier d'Alembert, ont défendu avec énergie les érudits qui les cultivaient contre les railleries dédaigneuses des contemporains. C'était en effet, la manie du XVIIIe siècle de se moquer des érudits (1). « C'est une espèce de mérite aujourd'hui, dit d'Alembert, que d'en faire peu de cas et c'est même un mérite que bien des gens se contentent d'avoir. Il semble que par le mépris qu'on a pour ces savants, on cherche à les punir de l'estime outrée qu'ils faisaient d'eux-mêmes ou du suffrage peu éclairé de leurs contemporains; et qu'en foulant aux pieds ces idoles on en veuille faire oublier jusqu'aux noms » (2). Que leur reprochait-on? D'abord une vanité extrême. Mais les érudits vaniteux étaient seuls coupables; l'érudition n'en pouvait mais. On les accusait ensuite de se livrer à une science futile et de s'attacher à commenter encore les Anciens, après qu'on avait tiré d'eux tout ce qu'il importait de savoir. D'Alembert ne pensait pas ainsi; il estimait, au contraire, que les érudits étaient nécessaires, car : « Comme il serait ridicule de croire qu'il n'y a plus rien dans l'anatomie, parce que les anatomistes se livrent à des recherches inutiles en apparence, et souvent utiles par leurs suites, il ne serait pas moins absurde de vouloir interdire l'érudition sous prétexte des recherches peu importantes auxquelles nos savants peuvent

(1) On peut lire un spécimen de ces railleries dans Voltaire : *Le Temple du Goût* (1731) « *Nous trouvâmes MM. Baldius, Scioppius, Lexicocrassus, etc...* » — et dans Diderot : *Les Bijoux indiscrets*, chap. 38 et 40.

(2) Préface de l'Encyclopédie.

s'abandonner. C'est être ignorant ou présomptueux de croire que tout soit vu dans quelque matière que ce puisse être, et que nous n'ayons plus aucun avantage à tirer de l'étude des Anciens ». D'Alembert sentait fort bien que ni le poète, ni le philosophe, n'avaient intérêt à se moquer de l'érudit et à s'isoler de lui : « Les travaux de l'érudit, écrivait-il, ont souvent fourni au philosophe et au poète les sujets sur lesquels ils s'exercent ». Aussi, quoiqu'il plaçât le poète et le philosophe au-dessus de l'érudit, les engageait-il à s'unir tous les trois, à travailler de concert et invitait-il ses contemporains à les honorer tous les trois également (1).

Résumons-nous. Le XVII<sup>e</sup> siècle, confondant presque le génie et la raison, faisait ainsi du génie une faculté abstraite et impersonnelle. L'Encyclopédie l'a pénétré plus profondément; elle a vu de quelle riche variété de dons il était formé, et parmi ces dons quel rôle important appartenait à l'imagination et à la sensibilité. Le XVII<sup>e</sup> siècle soumettait le génie à un goût étroit, à des règles tyranniques. L'Encyclopédie a émancipé le génie, élargi le goût et ébranlé les règles. Le XVII<sup>e</sup> siècle ignorait ou dédaignait les ouvrages d'esprit parus avant lui en France, ou qui paraissaient chez les nations voisines. L'Encyclopédie a répandu le goût des littératures étrangères et a vulgarisé les résultats des travaux de ses contemporains sur l'antiquité grecque et sur notre Moyen-Age. Ce ne sont pas, semble-t-il, de faibles mérites.

(1) On voit que Gibbon (ouv. cit.) eut tort de prendre si violemment à partie d'Alembert, sous prétexte qu'il avait décrié l'érudition.

# CHAPITRE IV

## L'ENCYCLOPÉDIE ET LA MORALITÉ DANS L'ART

L'art pour l'art est une chimère. — Il y a deux façons pour l'art de moraliser : par l'étalage de thèses, — par l'effet propre du beau. — La littérature du XVIIe siècle est une littérature esthétique ; — celle du XVIIIe siècle une littérature à thèses. — L'Encyclopédie s'est faite le champion de l'art utile : de Jaucourt ; — Marmontel ; — Sulzer. — L'influence moralisatrice du beau n'est considérée par Sulzer que comme un pis-aller.

La différence la plus généralement reconnue entre la littérature du XVIIe siècle et celle du XVIIIe est dans la manière dont chacune a compris le rôle de la morale dans l'art. L'une a été une littérature morale, l'autre une littérature de moralités. Mais avant de les comparer, il est bon, il est nécessaire de s'entendre en quelques mots sur cette question de la moralité dans l'art (1).

Commençons par mettre hors de cause l'art immoral; il ne relève que des tribunaux.

On ne peut pas admettre davantage, quoique pour des raisons différentes, l'art pour l'art, c'est-à-dire l'art insignifiant, inutile, celui des Parnassiens, qui se

(1) Pour résumer cette question, j'ai beaucoup emprunté à une étude à la fois agréable et substantielle de M. Paul Stapfer parue dans la *Revue bleue* des 27 août, 3, 17 et 24 septembre 1887.

piquent de dire des riens et celui des Décadents dont la vanité est de ne rien dire. C'est d'eux qu'on peut répéter avec Malherbe qu'un poète n'est pas plus utile à l'Etat qu'un bon joueur de quilles. Avec leur talent de compter les syllabes, ils ne font guère honneur à l'humanité.

Deux choses s'opposent à ce que l'art puisse être simplement un emploi du génie, sans but extérieur à lui-même. La première, c'est que l'art est une forme sans doute, mais une forme qui n'existe pas sans idée. Il n'y a pas plus d'art sans idée, qu'il n'y a de corps vivant sans âme. La preuve, vous la trouverez dans la persistance de l'humanité à oublier les écrits frivoles et à ne retenir que ceux qui présentent quelque intérêt intellectuel ou moral. D'autre part, l'art est si peu une distraction sans influence sur l'homme, que les philosophes constatent en lui une puissance excitante, tendant à produire des actions de même nature que celle qu'il exprime. Il est évident que l'art émeut la pensée, qu'il l'incline et la pousse dans un sens ou dans un autre, soit directement, soit par réaction, en un mot, ne la laisse pas telle qu'il l'a trouvée. Ainsi une marche guerrière nous donne envie de courir.

La nécessité pour l'artiste d'un sujet sérieux étant reconnue, il reste qu'il en choisisse un parmi les plus utiles aux hommes, parmi ceux qui réveillent en eux les sentiments les plus moraux et les idées les plus nobles. Il faut qu'il vise, non à les distraire un moment de leur oisiveté ou de leur ennui, mais à élever leurs âmes et à les fortifier. La majorité des grands artistes est tombée d'accord sur ce rôle moralisateur de l'art. Mais comment ce rôle s'exercera-t-il? Là gît la diffi-

culté, et la cause de bien des querelles. Au milieu de nombreuses solutions qui ont été proposées, on en distingue deux qui résument toutes les autres. Ou bien on a exigé de l'art qu'il affichât le désir formel d'instruire, qu'il eût la claire conscience de ce dessein et des moyens employés pour le réaliser. Ou bien on lui a demandé simplement de s'appuyer sur la morale, sans lui servir d'instrument, sans faire de propagande directe pour elle et de provoquer discrètement dans les âmes des sentiments épurés. Que faut-il penser de ces deux procédés?

Faire soutenir ouvertement à l'art une thèse morale, sociale ou religieuse, c'est d'abord gâter l'art lui-même. L'expérience de tous les jours nous montre qu'une œuvre d'art dans laquelle l'intention didactique est trop clairement visible est une œuvre froide et mort-née. On sent trop qu'au lieu de faire intimement partie de son être moral et de le remplir tout entier, la pensée exprimée par l'artiste n'est qu'une abstraction traduite en figure, un objet extérieur réalisé et rendu palpable par le moyen de l'art. « Dans cette manière de voir, dit Hégel, la forme sensible qui constitue précisément l'œuvre d'art, n'est plus qu'un accessoire oiseux, une simple enveloppe, une apparence expressément donnée comme telle, un ornement extérieur et superflu. L'œuvre d'art est brisée dans son unité. La forme et l'idée ne se pénètrent plus » (1)... Ce n'est pas là pour l'art le seul danger d'une intimité mal comprise avec la morale, la religion ou la politique. S'il s'asservit trop à ces puissances, celles-ci l'envelopperont, l'enlaceront,

(1) Cours d'Esthétique; cité par M. Stapfer.

l'enchaîneront à des formes aussi peu nombreuses que peu variées; de telle sorte que son domaine se trouvera singulièrement réduit. Puis un art à thèses, qui a toujours pour but de prouver quelque chose, peut produire des œuvres très hardies et très brillantes, mais risque fort de s'écarter de la nature, en s'alimentant d'idées, de théories et de systèmes artificiels, sorte de vin trouble qui l'enivre et lui inspire des œuvres d'un jour.

Si du moins la morale gagnait à cette altération de l'art, le profit serait supérieur à la perte; mais il n'en est pas ainsi. Le public qui a un merveilleux instinct fuit une œuvre d'art dont le but moral est trop franchement avoué, parce qu'il s'entête à ne considérer l'art que comme un divertissement. La leçon est donc perdue pour lui. C'est même un bonheur quelquefois; car la morale courrait de grands dangers, si telle thèse, prêchée dans telle œuvre d'art, était écoutée. Offrir à l'artiste le rôle d'éducateur officiel, c'est peut-être donner au bien plus de prestige et d'attrait, mais c'est courir le risque d'en prêter aussi au sophisme et à l'erreur.

Mieux vaut donc que l'art, pour exercer son influence moralisatrice, ne recoure pas à la ressource périlleuse, sinon chimérique, de prêcher, de donner des leçons. Qu'il s'applique à réaliser le beau et cela suffit pour qu'il serve efficacement, quoique indirectement, la religion, la morale et la politique. Car le beau, c'est ce qui agrandit les âmes, ce qui les règle et ce qui les élève à Dieu. Le beau, c'est ce qui éveille l'admiration, et il n'est rien tel que ce sentiment pour nous élever au-dessus de nous-mêmes, au-dessus de nos misérables intérêts d'ici-bas, et éveiller cette puissance de sacrifice endor-

mie en notre cœur qui nous rend capables d'héroïsme et de vertu. Un dernier moyen et moyen nécessaire pour l'art d'être moral, c'est que l'artiste soit honnête : honnête comme artiste, c'est-à-dire qu'il se fera une obligation de peindre sous des couleurs vraies le vice même triomphant, de nous inspirer du mépris pour les bassesses couronnées de succès et de la sympathie pour la vertu vaincue; honnête comme homme, c'est-à-dire qu'il devra purifier son âme, la perfectionner afin de pouvoir mieux sentir le beau et le faire mieux sentir aux autres. Dans ces conditions, l'art, sans morigéner, sera moral autant qu'il peut l'être. Son influence bienfaisante ressemblera à celle que répand autour de lui un honnête homme qui vit noblement et donne de bons exemples. Il épurera, par sa délicatesse propre, il enseignera en se montrant (1).

Voyons maintenant quelles ont été sur cette matière les théories du XVII[e] siècle d'une part, de l'autre celles du XVIII[e] et de l'Encyclopédie. Le XVII[e] et le XVIII[e] siècle, je l'ai dit, ont compris d'une manière très différente le rôle de la morale dans l'art. Mais il nous semble qu'ordinairement on accentue trop cette différence par la façon dont on en parle. On dit qu'au contraire de la littérature du XVIII[e] siècle, qui est une littérature essentiellement prédicante, celle du XVII[e] a été au point de vue moral, absolument désintéressée. J'arriverai à peu près à la même conclusion, mais sans reconnaître entre les deux littératures un contraste aussi saillant. Rien, il est vrai, dans la manière des écrivains du XVII[e] siècle

(1) Lire là-dessus dans *la Délicatesse dans l'art* de C. Martha le chapitre intitulé : *la Moralité dans l'art.*

ne nous laisse supposer qu'ils se croyaient des missionnaires envoyés pour réformer les hommes. Corneille, Molière, Racine et La Fontaine considéraient que le but suprême de leur art était de plaire. C'étaient de purs artistes, cultivant l'art pour l'art, soignant leur style pour le style, n'ayant d'autre préoccupation que le beau et le vrai, d'autre souci que de les bien peindre. Ils travaillaient en vue d'obtenir les suffrages d'une élite et de la postérité, et non de propager parmi le peuple telle ou telle doctrine.

Mais de là à prétendre que les écrivains du grand siècle ont pratiqué au point de vue moral un désintéressement complet, il y a très loin. Outre qu'il eût été très étonnant qu'ils eussent manqué à cette tradition de moraliser, si conforme à l'esprit français, et dont les satires, les romans allégoriques, les drames du Moyen-Age portent la trace (1), ils ont laissé des déclarations très nettes à ce sujet, et on a beau vouloir en affaiblir la portée par d'ingénieuses explications, il faut bien en tenir compte. Dans son *Discours de la Tragédie,* Corneille a dit sans doute que le but du poète est de plaire selon les règles de son art, mais il a ajouté qu'il était précisément impossible de plaire selon ces règles, si à l'agréable on ne joignait l'utile, et il a énuméré tout au long les quatre sortes d'utilité que le poète pourrait placer dans ses pièces. Molière a exprimé à plusieurs reprises cette idée que la comédie est une école. Racine a dit la même chose de la tragédie dans la préface de

(1) M. E. Faguet *(La Tragédie au XVIe siècle),* le montre clairement pour l'art dramatique.

Phèdre. Le IV^e chant de l'*Art Poétique* où l'on trouve ce conseil :

> Qu'en savantes leçons votre Muse fertile
> Partout joigne au plaisant l'agréable et l'utile,

prouve que Boileau était un partisan résolu de l'art utile. La Fontaine a écrit toute une préface à l'appui de cette assertion, que le conte est l'ornement de la fable et que la morale en est « l'âme ». Il n'est pas besoin de démontrer enfin que Pascal, Bossuet, La Bruyère, etc., qui ont été des moralistes autant que des psychologues, ont voulu diriger l'homme autant que le pénétrer.

Le point de vue moral n'est donc pas absent des œuvres littéraires du XVII^e siècle, et c'est à tort que les partisans de l'art pour l'art se réclament de leurs auteurs.

Mais il n'en reste pas moins établi que la littérature du XVII^e siècle est avant tout une littérature esthétique, en ce sens que l'intention morale n'y règne pas à découvert, à l'état de tyrannique obsession. Une fois qu'il est bien entendu que la morale ne sera pas blessée, mieux encore, que chacun pourra à son gré trouver dans leurs œuvres matière à instruction, le poète dramatique représente les passions, et l'orateur entremêle ses raisonnements et ses tableaux, comme si l'unique but de l'un était de nous donner l'impression de la vie, et celui de l'autre de nous enchanter l'esprit et l'imagination. L'art n'est point pour eux une amorce destinée à tromper sur la morale qu'il cache, il suppose cette morale, et n'a pas l'air de croire qu'il puisse s'en passer.

Nous touchons ici la différence du XVII^e^ et du XVIII^e^ siècle. La littérature du premier est morale sans moraliser; celle du second moralise, sans réussir toujours à être morale. Historiens, orateurs, poètes dramatiques ou autres, sculpteurs et peintres, tous affichent ouvertement au XVIII^e^ siècle la prétention d'être des professeurs de vertu et cette prétention, ennuyeuse chez tous, l'est surtout chez les poètes et les artistes. Les uns firent des pièces à thèses, les autres « des maximes en marbre et des tableaux prédicants » (1). C'était une mode venue d'Angleterre au commencement du siècle. L'abbé Terrasson, sous prétexte que le mérite des poèmes se mesure à leur influence moralisatrice, déclarait le *Télémaque* de Fénelon supérieur à toutes les épopées; car « si le bonheur du genre humain pouvait naître d'un poème, il naîtrait de celui-là » (2). Sans être affichée, l'intention morale était sensible dans les comédies de Marivaux. Suivant l'abbé Mallet, « le but de la poésie est d'instruire en amusant. Voilà sa devise : plaire est le moyen, instruire est la fin » (3). Voltaire pensait de tous les arts ce qu'il écrivait du théâtre à M^me^ de Pompadour : « C'est une école toujours subsistante de poésie et de vertu » (4). Dans son *Traité de la Poésie dramatique* Diderot disait : « Tout peuple a des préjugés à détruire, des vices à poursuivre, des ridicules à décrier et a besoin de spectacles.... Quel moyen si le gouvernement en sait user! » Il a repris plus tard cette idée dans

(1) Martha : *La Délicatesse dans l'Art*, chap. 3.
(2) *Dissertation sur l'Iliade*, 1715.
(3) *Principes sur la Lecture des Poètes*, 1745.
(4) Ep. dédic. de Tancrède.

un mémoire adressé à l'impératrice Catherine II (1). Rousseau a fondé sur ce principe sa lettre à d'Alembert. Ecrivains, artistes, critiques, tous étaient donc d'accord pour faire de l'art une succursale de la morale.

L'Encyclopédie qui, sur bien d'autres points, a rompu avec le XVII^e^ siècle, contre la majorité de ses contemporains, n'a pas manqué de s'en séparer sur celui-ci, où elle avait l'assentiment universel. De Jaucourt, Marmontel et Sulzer, les trois collaborateurs qui ont eu à traiter des relations de la morale et de l'art, ont déclaré nettement que le but de l'art n'était pas de plaire, mais d'instruire, que la littérature devait être un auxiliaire militant de la morale. Parlant du droit qu'on accorde au poète tragique de représenter des scélérats, de Jaucourt s'est hâté d'ajouter que c'était à la condition qu'il ne leur donnerait pas « des qualités capables de leur concilier la bienveillance du spectateur » (2). « Ce serait aller contre le grand but de la tragédie, dit-il plus loin, d'après l'abbé Dubos (3), que de peindre le vice en beau, qui doit être de purger les passions en mettant sous nos yeux les égarements où elles conduisent, et les périls dans lesquels elles nous précipitent. Les poètes dramatiques, dignes d'écrire pour le théâtre, ont toujours regardé l'obligation d'inspirer la haine du vice et l'amour de la vertu, comme la première obligation de leur art ». Cette obligation, de Jaucourt l'impose encore aux poètes lyriques auxquels il reconnaît plus qu'à tous autres le pouvoir d'instruire « avec dignité et avec agrément » (4).

(1) Retrouvé et publié par M. Tourneux sous ce titre : *La Politique de Diderot.*

(2) Art. TRAGÉDIE, t. XIV.

(3) Voy. *Réflexions sur la Poésie,* t. I, page 114.

(4) Art. POÉSIE LYRIQUE, t. XII.

Marmontel exige à son tour de l'Epopée (1) qu'elle remplisse une mission morale. C'est même de la grandeur et de l'importance de l'exemple que contient le poème qu'il fait dépendre en grande partie la grandeur et l'importance du poème lui-même. Selon lui, Homère a composé son *Iliade* pour montrer les effets pernicieux de l'amour et l'*Odyssée* pour donner le modèle d'une vertu constante dans ses projets, ferme dans les revers et fidèle à elle-même. *La Pharsale* lui paraît avoir été écrite par Lucain pour servir d'encouragement à la vertu. Mais c'est de la comédie qu'il attend les plus heureux effets (2). Il soutient que révoquer en doute son utilité, c'est prétendre que les hommes sont insensibles au mépris et à la honte; c'est supposer « ou qu'ils ne peuvent rougir, ou qu'ils ne peuvent se corriger des défauts dont ils rougissent », et rendre les caractères indépendants de l'amour-propre qui en est l'âme, et nous mettre au-dessus de l'opinion publique « dont la faiblesse et l'orgueil sont les esclaves et dont la vertu même a tant de peine à s'affranchir ». Marmontel a prévu l'objection, que les hommes ne se reconnaissent pas sur la scène; mais il en nie hardiment la valeur. « On croit tromper les autres, mais on ne se trompe jamais, et tel prétend à l'estime publique, qui n'oserait se montrer, s'il croyait être connu comme il se connaît lui-même ». Ne lui objectez pas davantage que si tout le monde se reconnaît, personne ne se corrige. Il vous répondra que vous vous trompez, que l'homme se corrige « au moins pour le dehors ». Si vous vous récriez

(1) Art. Epopée, t. V.
(2) Art. Comédie, t. III.

sur l'insuffisance d'une conversion de ce genre, il répliquera : « Tout serait dans l'ordre, si on pouvait réduire ceux qui sont nés vicieux, ridicules ou méchants, à ne l'être qu'au dedans d'eux-mêmes. C'est le but que se propose la comédie ». Et il conclut par cette phrase sentencieuse : « Le théâtre est pour le vice et le ridicule, ce que sont pour le crime les tribunaux où il est jugé et l'échafaud où il est puni ». J'ai dit plus haut combien il fallait rabattre de cette illusion.

Sulzer est allé plus loin, s'il est possible; c'est lui qui a poussé la théorie de l'art apôtre jusqu'à ses dernières limites (1). Il n'a pas assez de mépris pour ces esprits « faibles ou frivoles » qui osent soutenir que les beaux-arts ne sont destinés qu'à nous amuser. « Qui pourrait, s'écrie-t-il avec raison, douter un instant que la nature, en donnant à l'âme la faculté de goûter le charme des sens, n'ait eu un but plus relevé que de nous flatter et de nous attirer simplement à une jouissance stérile? Personne ne dira que l'auteur de la nature nous ait donné le sentiment de la douleur dans la vue de nous tourmenter; ne serait-il donc pas également absurde de s'imaginer que le sentiment du plaisir n'a pour but suprême qu'un sentiment passager? » Il n'y a que les « petits génies » qui ne s'aperçoivent pas que dans l'univers entier « tout a une tendance bien marquée et bien décidée vers l'activité et la perfection », et il ne saurait y avoir que les artistes superficiels qui s'imaginent avoir rempli leur vocation, lorsqu' « au lieu de se proposer un but plus digne de l'art et d'eux-mêmes, ils se contentent de chatouiller par d'agréables images les

(1) Art. Beaux-Arts, Suppl. t. I.

appétits sensuels de l'âme ». Sulzer veut que l'art se mette au service de la morale et que sa principale destination soit d'inciter l'homme au bien et à la vertu. La morale a beau nous montrer ce que nous devons être, et nous tracer la route qui conduit à la perfection, Sulzer l'estime impuissante à nous donner les forces nécessaires pour vaincre les difficultés de ce chemin, souvent rude et escarpé. « Ici viennent les beaux-arts; ils aplanissent la route et la parsèment de fleurs dont le parfum agréable attire le voyageur et le ranime à chaque pas ». Eux seuls ont mille occasions de réveiller en nous et d'y graver ces notions fondamentales qui sont comme la base du caractère; eux seuls possèdent le secret, quoique diversement, de nous enchaîner par une sorte de plaisir aux devoirs pénibles et de présenter avec tous les appas la pratique des vertus. Et quand ils déploient toute leur magie pour bien rendre la laideur du mal, qui oserait se permettre d'en entretenir la moindre pensée au fond de son cœur? Considérant cette douce puissance des effets des beaux-arts, Sulzer conclut qu'il est de l'intérêt des gouvernements de s'emparer de leur direction et de s'en servir pour pousser les citoyens dans la voie du bien. « Que l'artiste soit appelé, non dans le cabinet du prince, où celui-ci n'est qu'un homme privé, mais auprès du trône pour y recevoir des commissions tout aussi intéressantes que celles qu'on y donne aux chefs de l'armée, de la justice ou de la police..... Qu'un bon prince lui confie ses plans dans la vue de porter ses peuples à aimer leurs véritables intérêts..... à l'obéissance envers les lois et à la pratique des vertus sociales ». D'autre part, Sulzer demande que le philosophe, le législateur,

l'ami des hommes lui livrent, « l'un ses maximes, l'autre ses lois, le troisième ses projets ». L'artiste, mettant son génie au service de ces divers inspirateurs, « saura, comme un autre Orphée, entraîner les hommes, même contre leur gré, par une violence toujours aimable, et les obliger à s'acquitter avec zèle de tout ce que leur bonheur exigera ».

C'est la théorie de Diderot; mais comme nous sommes loin de celle des Corneille et des Racine! Moins prétentieuse, la théorie de ces grands hommes, aussi simples qu'ils étaient grands, était plus efficace. Nous aurons souvent à féliciter l'Encyclopédie de s'être débarrassée des traditions du XVII^e siècle; ici, ce n'est pas le cas. Les classiques moralisaient plus en plaisant que les contemporains de l'Encyclopédie en sermonnant.

Chose curieuse, il semble que Sulzer lui-même, le prophète de l'art utile, ait douté de la puissance de ses doctrines. A côté des lignes que je viens de citer, j'en lis d'autres fort surprenantes pour l'époque. J'y vois que Sulzer admet très volontiers que l'art agisse sur les hommes non-seulement par des leçons morales directement envoyées à la foule, mais encore et plus simplement par la contagion du beau dont il offrira le modèle. On pourrait croire à une contradiction; il n'en est rien cependant. L'art d'État, l'art réduit aux sujets moraux, l'art dirigé par une espèce de ministre, ayant sous ses ordres un certain nombre d'artistes, fonctionnaires auxquels il tracerait d'avance leur tâche, voilà l'idéal de Sulzer; mais soit qu'il en ait pressenti la chimère dans la pratique, soit qu'il ait répugné à rétrécir de parti pris le domaine de l'art en lui interdisant les sujets qui ne sont pas précisément moraux,

c'est-à-dire une bonne partie de la réalité, il a ajouté : « ce serait néanmoins mal entendre cette maxime que de vouloir interdire aux arts tout sujet qui ne serait pas précisément moral ; elle ne défend pas à l'artiste de sculpter une coupe ou de peindre un verre à boire, mais elle lui prescrit simplement de n'y rien tracer qui ne soit propre à faire une heureuse impression, de quelque genre qu'elle soit ». De tous les ouvrages de l'art, ceux-là, selon lui, ont l'utilité la plus importante, qui gravent dans notre esprit des notions, des vérités, des sentiments propres à nous rendre parfaits. Mais à défaut de pareils sujets, il croit que « l'artiste aura encore satisfait à son devoir, si son ouvrage nous affermit et nous perfectionne dans le goût du beau ». Car le beau et le bien ont entre eux une étroite corrélation : « Toutes les forces de l'âme se développent et s'épurent nécessairement de plus en plus dans un homme dont l'esprit et le cœur sont à chaque instant frappés et touchés par des perfections de tous les genres ». C'est au goût du beau que Sulzer attribue l'adoucissement des mœurs, les progrès des sciences, en un mot le perfectionnement de l'humanité. « La nation qui possédera le goût du beau, sera toujours, à la prendre dans sa totalité, composée d'hommes plus parfaits que ceux des nations où le bon goût n'aura encore eu aucune influence ». Ainsi Sulzer comprenait aussi bien que les classiques quelle force moralisatrice le beau porte en lui ; il ne la jugeait pas suffisante, voilà la différence. Il comptait sur elle comme sur un pis-aller ; son idéal était ailleurs.

Cet idéal de l'art prédicateur n'était pas exclusivement personnel à Sulzer ; il lui était commun, je crois

l'avoir établi, avec tous les autres collaborateurs de l'Encyclopédie. Par où, encore une fois, l'Encyclopédie reflétait les doctrines de son siècle, répudiait celles du précédent, et annonçait celles du nôtre, qui a proclamé par tant de bouches que l'art est un sacerdoce.



# LIVRE TROISIÈME

## L'ENCYCLOPÉDIE ET LA POÉSIE

# CHAPITRE PREMIER

## L'ENCYCLOPÉDIE ET LA POÉSIE EN GÉNÉRAL

I. Quelle conception le XVII[e] siècle avait de la poésie; dépréciation de l'imagination et de la sensibilité. — Le XVIII[e] siècle a rapproché la poésie de la peinture; innovation excellente en principe, mais qui a dévié dans l'application. — L'Encyclopédie a contribué au rapprochement de ces deux arts. — Erreurs du chevalier de Jaucourt sur l'usage à faire de la périphrase et de la mythologie; — elles trouvent leur correctif dans les articles de Sulzer, qui signale les sources nouvelles des images poétiques. — La poésie du XVIII[e] siècle était dénuée de sensibilité. — L'Encyclopédie a restitué à la sensibilité son véritable rôle dans l'œuvre poétique.

II. Les adversaires de la versification au XVIII[e] siècle; — ses partisans. — L'Encyclopédie s'est rangée parmi ceux-ci; — mais si elle n'a pas voulu supprimer la versification française, elle a demandé qu'on la débarrassât des entraves qui la gênaient. — Marmontel a proposé d'admettre les rimes croisées et les vers mêlés dans l'épopée et la tragédie; — de tolérer certains hiatus; — de couper les vers ailleurs qu'à l'hémistiche; — de Jaucourt a proposé de pratiquer certains enjambements.

### I

« Qu'est-ce que la poésie, dit Lamartine? Comme tout ce qui est divin en nous, cela ne peut se définir ni par un mot, ni par mille. C'est l'incarnation de ce que l'homme a de plus intime dans le cœur et de plus divin dans la pensée, de ce que la nature visible a de plus magnifique dans les images et de plus mélodieux dans les sons! C'est à la fois sentiment et sensation, esprit et matière, et voilà pourquoi c'est la langue complète, la langue par excellence, qui saisit l'homme par son

humanité tout entière; idée pour l'esprit, sentiment pour l'âme, image pour l'imagination et musique pour l'oreille ». Si l'on peut définir la poésie, cette définition de Lamartine est peut-être la meilleure et la plus complète. Oui, voilà comment nous la concevons aujourd'hui : l'expression variée de nos sentiments comme de nos idées, de nos rêveries les plus vaporeuses, comme de nos méditations les plus graves, de nos retours sur nous-mêmes comme de nos impressions sur la beauté pittoresque ou l'infini de l'univers; expression naïve ou raffinée, pastorale ou guerrière, mystique ou philosophique, irritée ou gémissante, suivant les circonstances et les moments. La poésie a emprunté le langage de tous les arts et rien dans la science, dans la nature, dans la vie, ne lui est étranger.

Comme nous sommes loin de l'idée que le XVII[e] siècle se faisait de la poésie ! Est-ce à dire que ce siècle ne fut pas poétique? On l'a prétendu (1). Il serait plus vrai de dire qu'il fut poétique à sa façon, qui n'est pas celle de notre siècle. Mettez à part certaines parties de La Fontaine, dont nous aimons le goût pour la nature et l'air rêveur, de Pascal, par les cris duquel nous sommes remués, de Molière, dont la verve jaillissante nous plaît, enfin, de Bossuet qui nous enchante par son imagination, et vous ne trouverez dans aucun des auteurs du grand siècle ces qualités dont se compose essentiellement ce que le public désigne aujourd'hui sous le nom de poésie. La poésie de cette époque n'étant qu' « une branche de l'éloquence » (2), a de

(1) Vinet : *Histoire de la littérature française au* XVIII[e] *siècle*, t. I, chap. XII.
(2) Taine, ouv. cit.

l'énergie, de la douceur, de la clarté, de la logique, de l'ordre, de la raison ; elle crée des types généraux, elle compose d'admirables discours. Mais elle ne se laisse pas imprégner par le sentiment de la nature, amollir dans le bercement des rêveries, égarer dans les bizarres voyages de la fantaisie, assombrir par la méditation de l'incompréhensible. Elle répugne à l'éclat des images, au coloris des épithètes; humaine et morale avant tout, elle est éminemment spiritualiste. Nous avons trois choses en nous : une raison pensante, un cœur sensible, une imagination voyante; la poésie du XVII[e] siècle s'est beaucoup occupée de la première, assez de la seconde et à peine de la dernière.

Deux partis s'offraient à la poésie du XVIII[e] siècle : ou n'être qu'un pâle reflet du siècle précédent, ou chercher l'originalité ailleurs que dans l'idéal de Racine et de Boileau. D'une manière générale, et principalement dans la première moitié du siècle, elle s'est condamnée à reproduire le double caractère de raison oratoire et de sensibilité à fleur de peau qui avait été le trait essentiel de son aînée. Cependant, et surtout dans les deux derniers tiers du siècle, elle chercha à se distinguer d'elle par un goût nouveau, celui de l'image, du coloris, de la description, du pittoresque. *Pulcherrima Dido, imminente luna,* voilà un portrait, voilà un paysage à la façon des anciens. « Le duc de Nemours était un chef-d'œuvre de la nature ».

L'onde était transparente ainsi qu'aux plus beaux jours.

Voilà encore un portrait et un paysage à la façon des classiques du XVII[e] siècle, leurs élèves. Ces portraits et ces paysages évoquent moins des images que des senti-

ments, et encore ces images sont-elles indéterminées, ou du moins sommaires et rapides. Au contraire, les écrivains et surtout les poètes du XVIII[e] siècle se piquèrent de recevoir de la réalité la même impression que les peintres, et de rendre sensibles avec des phrases écrites les aspects que le pinceau avait seul jusqu'alors cherché à reproduire. Ce procédé, rare au début du siècle, ne se montra que çà et là, dans des détails isolés; on en découvre des traces, par exemple, dans la *Religion* de L. Racine. Puis les images devinrent plus nombreuses, plus nuancées, plus poussées dans les détails et une véritable école descriptive se fonda après J.-J. Rousseau.

La théorie se mêla à ce goût nouveau pour le raisonner et le développer chez les poètes. Déjà Fénelon avait dit à propos des grands poèmes de l'antiquité que « la poésie est une imitation et une peinture » (1), mais cette expression n'était dans sa pensée qu'un moyen de faire mieux sentir les qualités du style d'un Homère ou d'un Virgile. C'est l'abbé Dubos qui exposa le premier en France une véritable théorie de ces deux arts (2). Prenant pour épigraphe cet hémistiche d'Horace : *Ut pictura poesis,* il voulut prouver qu'en effet, ces deux arts ne se distinguent pas beaucoup l'un de l'autre (3).

Après lui, ce sujet de discussion fut à la mode et devint universel en France comme à l'étranger. Mais tous les critiques, français ou allemands, anglais ou

(1) Lettre à l'Académie, V.

(2) Ouv. cit., 1719.

(3) Il ne les confondait pas cependant, puisqu'il blâmait dans la peinture les allégories et attribuait à la poésie seule le privilège du sublime.

italiens, exagérèrent la similitude des deux arts (1) jusqu'au moment où Lessing, profitant des observations de ses prédécesseurs, apporta une solution définitive, et détermina les limites respectives des arts plastiques et de la poésie (2). Je n'ai pas à entrer dans des considérations philosophiques sur les rapports et les différences de la poésie et de la peinture (3). Je me borne à chercher quel parti les poètes ont tiré de ces théories.

En somme, c'était une excellente idée, et très féconde, que celle d'emprunter à la peinture une partie de ses ressources et de ses procédés au profit de la poésie. Si l'on visait à faire d'une page écrite l'équivalent d'un tableau, c'était évidemment un dessein chimérique; car les mots ne pourront jamais évoquer chez le lecteur que des images approchantes et passagères des objets, tandis que celles d'un tableau sont précises et fixes. Mais, ce dessein avorté, la poésie avait chance de s'en trouver renouvelée. Elle gagnait en originalité puisque, au lieu d'avoir toujours les yeux tournés en dedans de l'homme, elle les jetait enfin sur la nature extérieure, non seulement pour la refléter, mais encore pour lui emprunter des images et des expressions. Elle cessait d'être presque exclusivement oratoire, elle devenait la poésie proprement dite, c'est-à-dire une fête pour l'ima-

(1) C'est le cas en France du comte de Caylus, de Voltaire (Art. : Poète, Imagination, des questions sur l'Encyclopédie), de Diderot; (*Lettre sur les sourds et muets*), de Grimm; à l'étranger : d'Addisson, J. Spencer, D. Webb en Angleterre; de Ludovic Dolce en Italie; de Bodmer et Breitingen, Winckelman et Mendelssohn en Allemagne.

(2) Dans le Lascoon (1766). Il ne fut traduit en français qu'en 1802 par Vanderbourg.

(3) On en trouvera au besoin dans Cousin : *le Vrai, le Beau, le Bien.*

gination au moyen des mots pittoresques, des formes colorées, des adjectifs éclatants. Elle avait été au XVIIe siècle atténuée, appauvrie, spiritualisée à l'excès; elle reprenait un corps et une magnifique parure. Encore une fois, le rapprochement de la poésie et de la peinture était une bonne fortune pour la première, mais à condition qu'on procédât avec tact. Il fallait se convaincre d'abord que l'idée est la matière première de la poésie, et que c'est une futilité de vouloir mettre en vers des idées qui ne vaudraient pas la peine d'être exprimées en prose. Il fallait ensuite et avant tout ne pas se figurer que la poésie est un vêtement d'images jeté extérieurement sur des pensées, mais se bien rendre compte qu'elle est dans les pensées autant que dans les images; bien plus, que le poète ne doit pas concevoir la pensée d'abord, puis l'image qui la traduira le mieux, mais qu'il doit les voir du même coup et ensemble dans une vision instantanée, une sensation immédiate. Or, on ne comprit rien de tout cela au XVIIIe siècle. On voulut peindre en poésie, mais on s'imagina que peindre signifiait décrire, c'est-à-dire plaquer des couleurs sur les objets extérieurs, quels qu'ils fussent, ou plutôt sur les plus insignifiants, parce qu'ils laissaient mieux apercevoir l'industrie de l'auteur, et de là un déluge de poésies allégoriques, mythologiques, descriptives. On raffina de plus en plus; on ne parla plus à l'esprit, mais aux yeux; on mit sa gloire aux difficultés vaincues; on courut la terre et les mers à la recherche d'objets à décrire et on accomplit de véritables tours de force. Delille conduisit le chœur de ces poètes descriptifs qui n'avaient pas un grain de poésie. De sorte que si l'on veut lire un mor-

ceau de poésie de ce siècle extraordinaire, c'est chez les prosateurs qu'il faut aller le chercher.

L'Encyclopédie ne pouvait pas rester en dehors du mouvement. Elle aussi a envisagé la poésie comme un art de même espèce que la peinture et n'a pas peu contribué au rapprochement de ces deux arts. Dès sa *Préface,* d'Alembert, cherchant les traits communs des différents arts, établissait qu'à l'origine la poésie, comme la peinture, la sculpture, la musique et même l'architecture, n'avait été qu'un moyen heureux de reproduire les objets qui avaient frappé les premiers hommes et de réveiller du même coup en eux les impressions que les objets avaient primitivement provoquées. Aussi n'hésitait-il pas à dire que la poésie se réduisant, comme tous les autres beaux-arts, à peindre, et ne différant en réalité de la peinture que par ses moyens d'expressions, elle pourrait être renfermée avec tous les autres beaux-arts sous le titre commun de peinture. Marmontel de son côté a développé à satiété cette idée que : « La Poésie est une peinture qui parle ou, si l'on veut, un langage qui peint » (1). De Jaucourt n'a fait dans plusieurs articles que commenter les théories de l'abbé Dubos : « Il faut, dit-il, que nous croyons voir pour ainsi dire en écoutant des vers : *Ut pictora poesis* » (2). C'est précisément pour que le poète puisse nous donner le plaisir de la vue, qu'il lui conseillait d'user de ces ressources qui ont été le venin de notre poésie au XVIII^e^ siècle, la périphrase et la mythologie. La périphrase, selon lui, sert à

(1) Art. Vers, Suppl. t. IV.
(2) Art. Poésie du style, t. XIII.

donner de l'éclat à la poésie (1). Citant ces deux vers de Racine :

> Indomptable taureau, dragon impétueux
> Sa croupe se recourbe en replis tortueux,

il s'écriait : « C'est de la grande poésie, où se trouve la précision du dessin et la hardiesse du coloris ». De même pour la mythologie. De Jaucourt la considérait comme une mine de comparaisons, d'allégories, de métaphores très propres à éblouir l'imagination : « C'est l'aurore, disait-il, qui ouvre l'Orient avec ses doigts de roses; c'est un fleuve appuyé sur son urne penchante, qui dort au bruit flatteur de son onde naissante; ce sont les jeunes zéphyrs qui folâtrent dans les prairies émaillées, ou les naïades qui se jouent dans leur palais de cristal » (2). De Jaucourt voulait que la poésie fût une peinture : excellente intention. Mais de quels piteux artifices il lui conseillait d'user pour y réussir! Voilà à quelles erreurs de goût l'ignorance de la mythologie grecque l'entraînait, lui et tant d'autres (3).

Heureusement que sans avoir besoin de quitter l'Encyclopédie, on trouve un correctif aux articles du chevalier de Jaucourt dans ceux de Sulzer. Celui-ci professait le plus grand mépris pour les poètes futiles (4). Remarquez que par poètes futiles, il n'entendait pas ceux qui chantent pour le plaisir de chanter et

(1) Art. Périphrase, t. XIII.

(2) Art. Poésie du style, t. XIII et Mythologie, t. X.

(3) On peut lire, en effet, ces mêmes conseils dans l'abbé Joannet, ouv. cit., t. I, chap. IV; — dans Hardion, ouv. cit., chap. I.

(4) Art. Poème, Suppl. t. IV.

d'enchanter. Il préférait, sans doute, à ceux-là les poètes utiles à l'humanité, mais enfin il les tolérait, et croyait qu'on pouvait entendre leurs vers comme on fait de la voix du rossignol, quoiqu'on n'en tire aucun profit. Il appelait poètes futiles ceux qui entrent en verve pour des puérilités, et c'est à propos de leurs riens frivoles qu'il a déclaré la guerre à la périphrase et à la mythologie. Il comprenait que la poésie, s'adressant plus aux sens que l'éloquence, devait faire de la périphrase un usage plus fréquent que celle-ci. Mais il ne voulait pas que la périphrase devînt la suprême ressource des versificateurs à court d'idées et de sentiments (1). C'est à l'abus qu'on en faisait qu'il attribuait cette foule de vers vagues et insipides qui encombraient les gazettes. Quant à la mythologie, Sulzer en condamnait même l'usage (2). Tandis que de Jaucourt regardait les légendes de la mythologie, ses allégories, ses images, comme autant d'ornements dont les anciens avaient paré leurs poèmes et que les modernes pouvaient emprunter à leur gré, Sulzer comprit qu'elles faisaient partie de leur religion même et que la nôtre n'étant plus la leur, il serait aussi absurde de les leur prendre que de se servir de leurs armes. Aussi rejetait-il « les sylphes, les gnomes, les faunes, les dryades.... l'aurore aux doigts de rose, l'Iris au vol rapide, l'Amour, les Vénus et les Cupidons... au rang des artifices équivoques de la poésie ». Elles sont, disait-il, bonnes tout au plus pour la peinture, mais « elles font un effet beaucoup plus faible en poésie... Ce ne sont souvent rien de plus

(1) Art. Épithète, t. II.
(2) Art. Allégorie, Suppl. t. I.

que des noms moins vulgaires et plus sonores que le mot propre ne l'est ». Mais que mettre à la place? Car enfin le poète aime un langage vivant et figuré, non les termes abstraits. Sulzer lui a indiqué à quelles sources il devrait puiser désormais ses images et ses comparaisons, et ces sources sont « la nature, les mœurs et usages des peuples, les arts et les sciences... Un esprit pénétrant qui, en observant la nature, ne s'arrêtera pas à l'écorce, mais qui percera jusqu'aux parties invisibles du monde physique, y trouvera des allégories de l'espèce la plus parfaite. C'est une étude qu'on ne saurait trop recommander aux poètes. Les modernes qui ont écrit sur l'histoire de la nature nous ont présenté cet immense théâtre dans un ordre et avec une clarté dont les anciens n'approchent point. Mais il n'y a que des poètes philosophes qui puissent moissonner dans ce vaste champ, et surpasser aisément les anciens dans cette partie ». Précieuses indications : c'est là, en effet, c'est dans la nature et non dans la friperie mythologique que nos poètes sont allés chercher de quoi renouveler leur langage et créer des images neuves, puisque les anciennes n'étaient plus que des cendres de flammes éteintes.

Ce fut donc l'ambition des poètes du XVIII<sup>e</sup> siècle d'être des peintres en poésie. L'Encyclopédie l'encouragea et fit bien. Mais, outre que cette ambition fut mal dirigée, elle fit trop perdre de vue que la poésie n'est pas exclusivement une peinture et qu'elle doit exprimer une émotion, un sentiment. Le dessin et la couleur ne suffisent pas aux vers; il faut qu'on y sente la chaleur de l'âme du poète. Sinon, ils sont froids et à la longue fastidieux. La sensibilité est le principe de

vie de la poésie. Il est nécessaire sans doute que le poète se prête seulement à la sensibilité, qu'il la domine; car c'est dans la paix et la sérénité que s'exécutent les belles œuvres; mais il faut qu'on sente qu'il la domine. Or, le grand défaut en général de tous ces poètes descriptifs du XVIIIe siècle, c'est de peindre à froid, d'être aussi indifférents à leurs sujets que le peintre peut l'être à la toile sur laquelle il distribue ses couleurs. De là vient l'immense ennui qui se dégage d'une lecture de Delille. Au rapport de Grimm (1), les contemporains eux-mêmes n'y avaient pas échappé, puisqu'ils reprochaient à leurs poètes de manquer de chaleur.

Ce reproche a eu de l'écho dans l'Encyclopédie qui voulait bien que la poésie se rapprochât de la peinture, mais pas au point de se glacer à son contact. Sulzer a écrit des articles très catégoriques, qui auraient pu dessiller les yeux des poètes descriptifs de l'époque, sur le rôle important de la sensibilité dans la poésie (2). Il établit ce principe, aussi évident pour lui qu'un axiôme, que le silence des passions, le calme de l'âme, n'enfanteront jamais rien de poétique. Distinguant la poésie de l'éloquence qui ne marche qu'avec sang-froid et

(1) La Harpe, dans une note de son *Eloge de Racine* (1772) s'élève contre la manie que tout le monde avait alors d'exiger de la chaleur dans les poètes et dans les artistes, disant qu'on ne connaissait pas cette expression du temps de Racine et de Boileau. Et Grimm rapportant cette note (1er décembre 1772), ajoute que cette expression est pourtant très intelligible : « La chaleur dans les productions de l'esprit, dans les ouvrages de l'art, est l'opposé du froid. Elle a besoin d'être dirigée, modérée par le jugement, pour ne pas dégénérer en fougue, mais c'est une qualité essentielle et un auteur ne saurait s'en passer. On a toujours reproché à M. de La Harpe de manquer de chaleur dans ses tragédies et dans ses autres productions et voilà la véritable clé de cette note singulière qui termine l'éloge de Racine ».

(2) Art. POÈME, POÉSIE, POÈTE, Suppl. t. IV.

circonspection, il a dit de la première : « La poésie, au contraire, s'applique plutôt à exprimer vivement les objets qu'elle se représente, qu'à produire certains effets particuliers chez les autres. Le poète est lui-même vivement touché ; son objet lui inspire de la passion ou du moins le met en verve; il ne saurait résister au désir qu'il a de manifester ce qui se passe au-dedans de lui; il est entraîné. Ce qui l'occupe principalement, c'est de peindre avec énergie l'objet qui l'affecte, et de manifester en même temps l'impression qu'il fait sur lui : il parle, quand même personne ne devrait l'écouter, parce qu'il ne dépend pas de lui de se taire dans l'émotion qu'il éprouve ». C'est dans cette émotion que Sulzer découvrait la source de la poésie : « Le fonds du génie poétique ne peut être cherché que dans une extrême sensibilité de l'âme associée à une vivacité extraordinaire d'imagination ». C'est parce que le récit du siège de Troie avait produit sur lui de fortes impressions qu'Homère a pu épancher les flots débordants de sa poésie. Son génie en avait été « comme embrasé ». Mais quelque importance que Sulzer attribuât à la sensibilité parmi les éléments du génie poétique, il n'en reconnaissait pas moins qu'elle devait être réglée par un jugement sain, et qu'il était nécessaire que la raison n'abandonnât jamais le poète « pas même dans le moment où il ne se connaît pas lui-même ».

## II

### LA VERSIFICATION

La poésie, dont la nature est si particulière, doit-elle avoir, au point de vue du langage, des privilèges particuliers? Dès la plus haute antiquité, elle a eu celui de l'harmonie et du vers; elle s'est découvert des rapports étroits et de secrètes convenances avec cette belle forme qui emprunte à la musique la plupart de ses éléments. Mais dans les temps modernes, on s'est demandé quelquefois si le vers ne devait pas céder la place à la prose.

Au XVIII^e siècle, et notamment depuis que Fénelon et La Motte, faute de savoir tourner les vers, s'étaient avisés de déclarer inutile l'art de les faire, toute une famille d'esprits trop amis de l'exactitude et de la précision ne cessait de médire de la versification française. Marivaux avait contre elle une vieille rancune. L'abbé Dubos prétendait que la versification française, qui surpassait en difficulté la versification latine, ne l'égalait ni pour la cadence, ni pour l'harmonie, et que la rime énervait presque toujours le sens du discours, quand elle ne l'estropiait point (1). Montesquieu faisait dire au Rica de ses *Lettres persanes* que « le métier des poètes consistait à mettre des entraves au bon sens » (2). Buffon, pour louer des vers, les déclarait beaux comme de la belle prose.

Le vers français avait contre lui d'illustres adversaires; mais ses défenseurs les valaient bien. C'était

(1) *Réfl. crit.*, 1re partie, sect. 35 et 36.
(2) Lettre CXXXVII.

Condillac (1), c'était Vauvenargues (2), qui s'efforçaient de démontrer qu'entre l'essence de la poésie et son mécanisme extérieur il y a une corrélation intime et que, si on méconnaît celui-ci, on altère l'autre. C'était surtout Voltaire, qui, ayant à cœur de maintenir son prestige à un art dans lequel il aimait à s'exercer, se fit le champion infatigable de la versification française. Non qu'il se dissimulât plus qu'un autre que la rime ajoutait beaucoup à l'ennui causé par certains poèmes; mais il en rejetait la faute sur le poète qui n'avait pas eu l'adresse de dérober aux lecteurs la peine qu'il avait ressentie lui-même en rimant. « C'est un mécanicien, disait-il, qui laisse voir ses poulies et ses cordes; il en fait entendre le bruit choquant; il dégoûte, il révolte. De vingt poètes, il y en a très rarement un seul qui sache subjuguer la rime, elle subjugue tous les autres » (3). Il n'en était pas moins persuadé que la rime est nécessaire au vers français, sinon à celui des autres nations (4), et que notre tragédie était perdue si on la laissait écrire en prose (5). Entre le vers et la prose, il n'admettait pas qu'on balançât. « Les mêmes choses bien dites en vers ou bien dites en prose sont aussi différentes qu'un vêtement d'or et de soie l'est d'une robe simple et unie » (6).

On le voit, la dispute n'était pas près de s'éteindre et les collaborateurs de l'Encyclopédie devaient nécessai-

(1) *Art d'écrire.*

(2) *Fragments,* XII, *Œuvres*, t. I.

(3) *Gazette littéraire,* article du 2 mai 1764.

(4) Préface d'*Œdipe,* 1730.

(5) Avertissements de Jules César, 1764.

(6) *Connaissance des beautés et des défauts de la poésie et de l'éloquence dans la langue française,* 1749.

rement prendre position. De Jaucourt, d'Alembert, Marmontel et un anonyme se sont chargés de défendre les vers contre les disciples de Fénelon et de La Motte. De Jaucourt s'est borné à constater dédaigneusement l'échec des disciples de La Motte (1). Le collaborateur anonyme a exposé en quelques mots que « la prose et la poésie ont eu de tous temps des caractères distingués » si bien que « la traduction en prose d'un poème n'est à ce poème que ce qu'une estampe est à un tableau ; elle en rend bien le dessin, mais elle n'en exprime pas le coloris » (2). Il a appuyé son sentiment sur le consentement universel des nations et sur cette observation que l'harmonie de la prose et celle de la poésie diffèrent si fort qu'elles se nuisent mutuellement : « L'oreille est choquée de la mesure du vers quand elle le rencontre dans la prose, et tout vers prosaïque déplaît dans la poésie ».

D'Alembert a essayé (3) de soumettre à l'analyse philosophique le plaisir que nous procure le vers et il a découvert qu'il était composé de deux plaisirs combinés, l'un naturel, tenant à une harmonie intime à laquelle tous les peuples sont sensibles, l'autre artificiel et « d'opinion » qui n'est pas le même pour tous les peuples, parce que chacun a une versification particulière. Ce second plaisir est illusoire et purement arbitraire; mais le premier est essentiel au vers, quel qu'il soit, et a un effet identique sur toutes les oreilles. Ainsi, les uns préfèrent les vers mesurés, les autres les vers

(1) Art. Vers français, t. XVII.
(2) Art. Prose, t. XIII.
(3) Art. Gout, t. VII.

rythmés, mais tous sentent, confusément ou non, l'harmonie de ces deux sortes de vers. Cette harmonie est si réelle, l'oreille est si inexorable à son sujet, que « la raison même, a ajouté d'Alembert, est quelquefois contrainte de lui faire de légers sacrifices », admettant par ces mots que, pour attraper la rime et le rythme, le poète a le droit d'exprimer, en outre de ce qui doit être dit, des idées, des sentiments accessoires, et qu'on pourrait, à la rigueur, remplacer par d'autres. L'essentiel est que ce supplément, que d'autres appelleraient chevilles, paraisse un complément naturel (1). Ne pas être sensible à l'harmonie naturelle des vers, c'est, selon d'Alembert, manquer d'un sens, c'est ressembler à l'aveugle qui nierait la couleur. Et ce reproche tombait droit dans sa pensée sur La Motte. C'est lui qu'il visait, quand il parlait de ce « philosophe dénué d'organe, mauvais juge en matière de poésie », qui prétend qu'il « faut se contenter de parler à l'esprit et à l'âme », qui croit « n'avoir rien ôté à un ouvrage de poésie en conservant tous les termes et en les transposant pour détruire la mesure », et qui attribue « à un préjugé dont il est esclave lui-même sans le vouloir l'espèce de langueur que l'ouvrage lui paraît avoir contractée dans ce nouvel état ». D'Alembert n'admettait donc pas qu'en matière de poésie la prose se substituât au vers.

Marmontel a exprimé dans l'Encyclopédie même deux opinions contradictoires. En 1755 (2), sous l'impression de ce fatras de vers lâches, négligés, délayés dans de

(1) De Banville (*Petit traité de poésie française*) a prétendu démontrer qu'on ne saurait faire de vers français sans cheville. Et de fait on en trouve quelques-unes jusque dans Racine et dans Hugo.

(2) Art. Épopée, t. V.

vagues périphrases, empêtrés de chevilles ridicules et ronflant avec une pompe monotone, qui se publiaient tous les jours et dont la liste interminable remplit la correspondance de Grimm, Marmontel affadi, dégoûté, en était venu à se demander si ces vices n'appartenaient qu'aux poètes et s'ils n'étaient pas plutôt inhérents à la versification elle-même. Aussi fit-il le procès à la rime qu'il traita aussi durement que l'avait fait autrefois Fénelon. Il déclara que la prose était mille fois plus variée, plus libre, plus harmonieuse que le vers et qu'il était temps d'abandonner l'un pour l'autre.

Quelques années plus tard, la réflexion était venue et Marmontel avait changé complètement d'avis (1). Il mit à défendre la rime la même passion qu'il avait mise autrefois à l'attaquer et, cette fois, sa conversion fut définitive. Il profita de la publication du Supplément pour en avertir les lecteurs de l'Encyclopédie. Il confessa que le sentiment du rythme nous est naturel et qu'il est plus délicat dans le vers que dans la prose. De plus, il s'appliqua à démêler les diverses sortes de plaisirs que la rime nous fournit. Il en trouvait quatre. La rime soulage d'abord la mémoire en lui aidant à retrouver la trace des idées : « Par ce rapport de consonnances, un mot en rappelle un autre, et tel vers nous aurait échappé qui, par cette extrémité que l'on tient encore, sera retiré de l'oubli ». Le second plaisir est « relatif à l'organe, c'est le sentiment de la consonnance » ; il est et peut être « factice », mais à coup sûr « réel » ; c'est donc un plaisir de plus, et « il ne saurait trop y en avoir dans la nature et dans les arts ». La rime plaît surtout à l'esprit

(1) Art. Rime et art. Vers, Suppl. t. IV.

par la surprise qu'elle cause. Lorsque la difficulté de rimer, heureusement vaincue, n'a fait que donner plus de saillie et de vivacité, plus de grâce ou d'énergie à l'expression et à la pensée, soit par la singularité ingénieuse du mot de la rime, soit par un tour adroit et pourtant naturel, soit par une image nouvelle et juste, il naît un plaisir toujours renouvelé, d'autant plus vif qu'il est plus inattendu, et que la rime est plus clairsemée, comme c'est le cas dans la langue française. « Ce plaisir est réellement pour le spectateur semblable à celui de la chasse; et en suivant la comparaison on verra que dans l'une et l'autre la sagacité dans la recherche, l'inquiétude dans l'attente, la surprise dans la rencontre, l'adresse et la célérité à tirer juste et comme à la course, sont une suite continuelle et rapide d'agréables émotions ». La rime est enfin pour l'esprit, l'imagination et le sentiment, un aiguillon qui les presse à chaque instant et les anime. Marmontel a rappelé ici en l'approuvant la strophe de La Faye où la gêne du vers est comparée à ces canaux qui rendent les eaux jaillissantes : « C'est une attention curieuse, a-t-il ajouté, à donner à la lecture des bons poètes que de voir combien d'images nouvelles, de tours originaux, d'expressions de génie, de pensées qu'ils n'auraient pas eues sans la contrainte de la rime, leur ont été données par elle et combien d'heureuses rencontres ils ont faites en la cherchant ». Tels sont les plaisirs que Marmontel attribuait à l'usage de la rime, et il défiait le vers mesuré et la prose oratoire de les procurer comme elle.

Mais si l'Encyclopédie a défendu le vers contre les disciples de La Motte, si elle a soutenu que, l'oreille étant une partie de l'homme, il y avait au moins de la

maladresse à la négliger, elle ne s'est pas aveuglée sur les vices de la versification française, telle que les contemporains la maniaient, elle a même proposé divers moyens d'y remédier et de perfectionner cet instrument qu'elle ne voulait pas détruire.

Ce qui énervait la versification française au XVIII[e] siècle c'était principalement la multitude d'entraves dont on avait gêné son mécanisme. On l'avait chargée de règles étroites qui portaient sur l'arrangement des vers et des rimes, sur l'hyatus, la césure et l'enjambement. C'était comme autant de chaînes à relâcher. L'Encyclopédie y a travaillé pour son compte par la plume de Marmontel (1) et du chevalier de Jaucourt.

Laissons de côté le projet caressé par Marmontel de donner à notre langue des vers mesurés. Il est trop manifestement chimérique (2). On est d'ailleurs fondé à croire que l'auteur lui-même en était revenu, car, si dans l'Encyclopédie (3) il a parlé d'une véritable prosodie française, il n'était plus question dans l'édition des *Eléments* que d'une « apparence de cadence métrique qui en impose agréablement à l'oreille ». Passons aux réformes sérieuses.

Marmontel, frappé par la pesanteur et la monotonie de nos alexandrins épiques et tragiques, aurait voulu qu'on pût écrire la tragédie et l'épopée en vers croisés et en vers mêlés (4). Par ces deux innovations, il espé-

(1) Pour être justes, disons que les réformes proposées par Marmontel l'avaient déjà été par l'abbé Mallet : *Principes pour la lecture des poètes*, I[re] partie.

(2) Voy. là-dessus des pages décisives de L. Quicherat dans son *Traité de versification française*.

(3) Art. VERS, Suppl. t. IV.

(4) Art. EPOPÉE, t. V. — Art. VERS. Suppl. t. IV.

rait que la versification de ces deux poèmes gagnerait en variété. De plus, chacune des deux lui paraissait offrir un avantage particulier. Il pensait que la marche des rimes croisées « libre, rapide et fière » donnerait « du mouvement au récit, de la véhémence à l'action, du volume et de la rondeur à la période poétique». Quant au mélange des vers d'inégale longueur, il croyait qu'il contribuerait à l'harmonie, si on avait soin, à l'exemple de La Fontaine, d'adapter étroitement leur mesure au mouvement de la pensée. On appliquerait, par exemple, le vers de douze syllabes « aux morceaux tranquilles et majestueux » ; le vers de dix, comme le plus simple, « aux morceaux pathétiques » ; le vers de huit « aux harangues véhémentes»; les vers de sept, de six et de cinq « aux peintures les plus vives et les plus fortes ». A l'appui de sa proposition, il rappelait que la prophétie de Joad dans Athalie, « le morceau le plus majestueux de la poésie française», est écrit en rimes croisées et en vers de douze et de huit syllabes entrelacés.

Marmontel reprochait, d'autre part, à la règle qui défend l'hiatus d'être « trop générale et trop sévère » (1). Après avoir constaté que la rencontre de certaines voyelles n'est pas choquante dans le corps d'un mot, tels que dans ceux de Danaë, de Laïs, de Leucothoé, il en déduisait que cette même rencontre ne serait pas plus odieuse dans la liaison des mots, « car il est égal pour l'oreille que les voyelles se succèdent dans un seul mot ou d'un mot à un autre ». Plus hardi encore, il osait soutenir que l'hiatus est quelquefois doux à l'oreille. « Les accents de la voix peuvent

(1) Art. Hiatus, Suppl. t. III.

être tour à tour détachés ou coulés comme ceux de la flûte, et l'articulation est à l'organe ce que le coup de langue est à l'instrument; or, la modulation du style, comme celle du chant, exige tantôt des sons coulés et tantôt des sons détachés, selon le caractère du sentiment ou de l'image que l'on veut peindre ». D'où il concluait que non-seulement l'hiatus est quelquefois permis, mais qu'il est souvent agréable; c'est au sentiment à le choisir, à l'oreille à marquer sa place.

De même Marmontel n'était pas partisan des vers coupés trop fortement au milieu (1). Il jugeait que la « plus légère suspension du sens » à l'hémistiche était suffisante; « pourvu qu'il n'y ait pas de continuité absolue, c'en est assez ». Il recommandait même de ménager de temps en temps dans la coupe du vers « des repos plus marqués que le repos de l'hémistiche », prétendant que c'était un effet de l'art.

C'est de Jaucourt qui a traité de l'enjambement (2). Persuadé, comme on l'était de son temps, qu'on est obligé de s'arrêter sensiblement à la fin du vers pour faire sentir la rime et qu'il faut que la pause du sens et celle de la rime concourent ensemble, il a déclaré qu'en thèse générale l'enjambement était un défaut dans la poésie française. Mais il admettait fort bien qu'à la règle qui le défend, il y eût des exceptions. « Il y a aussi des exceptions à cette règle qui ne partent que du génie »; et il citait celle-ci de Boileau :

N'y manquez pas du moins; j'ai quatorze bouteilles
D'un vin vieux... Boucingo n'en a point de pareilles;

(1) Art. Vers, Suppl. t. IV.
(2) Art. Vers, t. XVII.

cette autre, justifiée par la passion de Cléopâtre, quand cette reine dit dans Rodogune :

> Où seule et sans appui contre mes attentats
> Je verrais... mais, Seigneur, vous ne m'écoutez pas.

De Jaucourt acceptait l'enjambement toutes les fois que la poésie (il ne disait pas le poète) devait s'en trouver bien.

Voilà quelles libertés l'Encyclopédie demandait pour la versification française. Plus d'un jugera peut-être qu'elles ne sont ni nombreuses, ni étendues. Nous avons été tellement gâtés dans notre siècle qu'il y a en effet quelque apparence de raison à les regarder comme insuffisantes. Mais qu'on se reporte par la pensée en plein XVIII^e^ siècle et on deviendra à la fois plus indulgent et plus juste. Qu'on feuillette seulement quelques poétiques du temps, telles que celles de Gaillard (1), de Hardion (2) ou de l'abbé Joannet (3), et on verra combien les contemporains étaient encore étroitement soumis aux prescriptions rigoureuses d'autrefois. Pas d'hiatus, pas d'enjambement; coupez le vers au milieu etc., telles sont les règles émises invariablement par tous ces auteurs. Peut-être qu'alors on sera reconnaissant à l'Encyclopédie de ses audaces, quelque timides qu'elles paraissent.

Ajoutons à ces mérites de l'Encyclopédie, celui d'avoir cru et professé que la poésie était moins un exercice de la raison qu'une œuvre d'imagination, qu'une peinture.

(1) *Poétique*, t. I, liv. I, chap. III.
(2) *Nouvelle Histoire Poétique*, chap. VIII.
(3) *Éléments*, t. I.

Si parmi ses collaborateurs, il s'en est trouvé un qui, faussant dans la pratique cette théorie si féconde, a recommandé, entre autres moyens de peindre, la périphrase et la mythologie païenne, un autre, plus autorisé, et avec des raisons plus philosophiques, a mis le remède à côté du mal; et, proscrivant ces moyens usés, a indiqué la nature comme étant désormais l'unique source des images et des comparaisons poétiques.

Enfin, l'Encyclopédie a rappelé à ses contemporains, qui l'oubliaient, que la poésie réduite à la peinture n'était qu'un cadavre fardé et que pour lui donner la vie il fallait que le poète décrivît moins et sentît davantage.



## CHAPITRE II

### L'ENCYCLOPÉDIE ET LES GENRES POÉTIQUES

Les genres au XVIIe siècle. — Le XVIIIe siècle les adopte. — La comédie sérieuse est cependant un premier effort pour rompre la dualité traditionnelle du genre dramatique. — L'Encyclopédie dans son exposé de la théorie des genres, a suivi pas à pas l'ordre consacré, mais elle a reconnu le drame ; — d'Alembert a émis des doutes sur l'immutabilité des genres ; — Sulzer a nié ouvertement leur valeur et leur légitimité. — L'Encyclopédie proposera tant de modifications a chacun des genres qu'elle altèrera leur nature et préparera inconsciemment leur ruine.

Le XVIIe siècle avait reçu de l'antiquité, par l'entremise de la Renaissance, une liste déterminée de genres poétiques hors desquels il n'imaginait pas que le poète pût exercer son génie. Leur nombre était assez restreint; c'étaient l'épopée, l'ode, la tragédie, la comédie, l'idylle, l'épître, la satire, etc... Leur domaine respectif était exactement défini. Ils se côtoyaient sans se pénétrer, comme les classes de la société se coudoyaient sans se mêler. Ils s'imposaient si bien que personne ne songeait à en changer ou le nombre ou la forme et que les théoriciens n'avaient même pas l'idée d'interdire qu'on y songeât. Il s'agissait uniquement pour le poète de savoir vers quel genre le portaient ses aptitudes, pour quel genre il était prédestiné, car il était fait pour eux et non eux pour lui.

Cette docilité si parfaite à accepter l'héritage transmis par les anciens est un signe non équivoque du respect outré qu'on avait pour eux. Le P. Le Bossu, l'abbé d'Aubignac, Rapin, Boileau et les autres auraient dû se rendre compte du caractère spontané de la littérature grecque, de la part que le caprice et l'inspiration individuelle avaient eue dans la naissance des ouvrages primitifs; et partant, au lieu de s'enfermer aveuglément dans les cadres inventés par les Grecs, ils se seraient dit que ce que l'inspiration avait fait, l'inspiration pouvait le défaire. Loin de là, ils considérèrent les genres poétiques comme existant de toute éternité, immuables dans leur nombre et dans leur nature, préexistant même aux chefs-d'œuvre sur lesquels on les avait en réalité calqués, et ils crurent qu'en enseignant aux poètes présents et futurs les lois et les conditions de ces genres, ils leur fournissaient un moyen infaillible de composer, dans n'importe quel pays et à n'importe quelle époque, des chefs-d'œuvre épiques, lyriques ou dramatiques.

Je ne veux pas médire des genres; je crois qu'ils ne sont ni arbitraires, ni artificiels, mais simplement de convention, comme l'art tout entier. Je crois que ces conventions sont nécessitées pour une bonne raison : c'est que l'esprit humain ayant besoin de limiter ses sensations pour qu'elles soient claires et fortes, d'isoler, d'abstraire les objets pour en avoir une pleine perception, il s'ensuit que l'artiste est dans l'impossibilité de tout peindre à la fois, et dans l'obligation de faire un choix en séparant ce qui est uni, en produisant dans l'isolement ce que la complexité dissimule. En revanche, cette division des genres ne doit avoir rien d'ab-

solu. La nature n'a mis entre eux aucune barrière infranchissable; ils ne sont point indépendants, sans contact, sans communication mutuelle. Entre deux œuvres idéales, où s'incarnent les genres dans leur simplicité essentielle, entre le *Misanthrope* et *Athalie,* il y a place pour une infinité d'œuvres mixtes et pour ainsi dire croisées, qui participent de l'une et de l'autre. C'est à l'auteur à fixer la mesure de façon à ne pas détruire l'unité d'impression par des effets contraires.

C'est ainsi, du moins, que nous jugeons aujourd'hui. L'épopée, l'ode, la satire, la tragédie, la comédie, etc..., toutes ces vieilles divisions ont disparu. Nous ne regardons que les œuvres : celle qui plaît est bonne et nous ne nous inquiétons pas de savoir à quel genre elle appartient. Mais nous n'en sommes pas arrivés là du premier coup. Il ne faut pas être ingrats envers ceux qui nous ont préparé cette heureuse indépendance.

Le XVIII[e] siècle n'a pas hésité à adopter les genres que le siècle de Louis XIV avait tant illustrés. Ouvrez tous les traités du temps, rhétoriques, poétiques, etc..., vous y verrez inévitablement énumérés en un ordre immuable les grands genres d'abord, épopée, ode, poésie dramatique; puis les petits : satire, épître, fable, etc... L'auteur expose méthodiquement la nature de chacun, ses conditions, ses lois et le style qui lui convient. Il dit d'une autre manière ce qu'une multitude de rhéteurs avaient dit avant lui, ce qu'une multitude répétera exactement après.

Il y a bien un coin, une fissure par où l'esprit de liberté s'est glissé pour répandre le désordre dans l'enceinte réservée des genres; je veux parler de la poésie dramatique. Un nouveau venu a paru, le drame, qui a

réclamé droit de cité entre la tragédie et la comédie. Mais il faut voir quel accueil scandalisé, quel tumulte effroyable! Deux camps ont aussitôt surgi parmi les littérateurs. L'un, très restreint, était composé de deux groupes : celui des partisans déclarés du drame et celui des partisans honteux, qui voulaient bien l'admettre, mais à condition de lui découvrir des ancêtres dans l'antiquité. L'autre contenait la masse énorme des opposants, jetant l'intrus à la porte, parce qu'il n'avait pas de généalogie, et que ni d'Aubignac, ni Boileau n'avaient soupçonné son existence. Tant était puissant au XVIII[e] siècle le préjugé, que tous les genres avaient été connus des anciens et qu'il était ridicule et sacrilége de vouloir en introduire un nouveau.

L'Encyclopédie sera-t-elle plus hardie que ses contemporains? Oui, dans une certaine mesure. Elle n'a pas confondu les genres, sans doute, et il était trop tôt pour qu'on pût espérer qu'elle le fît. Elle a octroyé à l'épopée, à l'ode, à la tragédie, etc..... la place réservée à laquelle elles étaient habituées, enseignant quelles étaient leurs conditions et leurs lois traditionnelles. Quelques-uns même de ses collaborateurs ont fait en faveur des genres, de leur immutabilité et de leur séparation, une profession de foi. C'est ainsi que de Jaucourt a écrit : « Il n'est point de genre de poésie qui n'ait son caractère particulier, et cette diversité, que les anciens observent si religieusement, est fondée sur la nature même des sujets imités par les poètes. Plus leurs imitations sont vraies, mieux ils ont rendu les caractères qu'ils avaient à exprimer. Chaque genre d'ouvrage a ses lois, et ses lois lui sont tellement propres qu'elles ne peuvent être appliquées à un autre

genre. Ainsi l'églogue ne quitte pas ses chalumeaux pour entonner la trompette et l'élégie n'emprunte point les sublimes accords de la lyre » (1).

Mais les collègues du chevalier de Jaucourt ne pensaient pas tous comme lui. Nous verrons plus loin une tentative curieuse faite par Marmontel pour fondre dans l'élégie plusieurs genres lyriques. C'est même en réponse à cette tentative que de Jaucourt a écrit les lignes que je viens de citer. D'autre part, le drame qui rompait la dualité traditionnelle du genre dramatique a été admis par Marmontel, d'Alembert et Sulzer, quoiqu'il fût inconnu des anciens et uniquement parce qu'il était une nouvelle source de plaisir. Rappelons-nous aussi qu'aux yeux de d'Alembert, le plus grand danger que la superstition de l'antiquité pût faire courir à l'art, c'était de le tenir emprisonné dans un nombre limité de genres que l'artiste n'ose ni augmenter, ni changer. A force d'admirer tout, « on établira, a-t-il dit, de faux principes de goût ou, ce qui n'est pas moins dangereux, en érigera en principe ce qui est en soi purement arbitraire; on rétrécira les bornes de l'art et on prescrira des limites à nos plaisirs parce qu'on n'en voudra que d'une seule espèce et dans un seul genre » (2).

Tout cela est bien timide encore, mais nous conduit à la révolte ouverte de Sulzer qui n'a pas fait moins dans le Supplément que de mettre en question l'origine, la valeur et la légitimité des genres (3).

(1) Art. Élégie, t. V.
(2) Art. Gout, t. VII.
(3) Passion, dans le Suppl. Art. Beaux-Arts, t. I; Comédie, t. II; Poème, t. IV.

Il a nié, par exemple, qu'on puisse tirer le moindre profit de la division d'Aristote. Après l'avoir exposée brièvement, il a loué la logique de l'auteur : « Mais, conclut-il, il est aisé de s'apercevoir, par ces échantillons, qu'on a bien peu d'utilité à espérer de semblables subtilités ». Lui-même a exposé une théorie de la division des genres basée sur les différents degrés de verve poétique que le poète déploie dans chacun d'eux, et finalement il aboutit à la même conclusion que pour celle d'Aristote : « Mais après tout, le temps qu'on emploierait à bien marquer les termes de toutes ces divisions, ne serait peut-être pas compensé par les avantages qu'elles procureraient ».

D'où vient donc qu'il est impossible de séparer en catégories distinctes les genres poétiques? Sulzer en a expliqué la vraie raison : c'est que ces genres ne sont point séparés dans la nature aussi nettement qu'on veut bien le dire. « Il entre tant d'arbitraire et d'accidentel dans la forme extérieure que les beaux-arts donnent à leurs productions, qu'avec les notions les plus précises sur la nature et l'emploi des arts, on ne saurait rien fixer à l'égard de la forme de ces ouvrages ». Aussi était-il persuadé que personne n'est capable d'assigner les différentes formes que l'ode peut prendre sans se dénaturer, et pour la comédie, il avouait ne pas s'alarmer des « inquiétudes de quelques critiques qui semblaient craindre que l'introduction du genre sérieux ne confondît les limites qu'on a mises entre la comédie et la tragédie et ne produisît un ambigu monstrueux ». Il soutenait que le critique n'a pas plus le droit de placer des limites entre le tragique et le comique qu'il n'a le pouvoir d'en placer « entre le haut et le bas, le grand

et le petit, la chanson et l'ode » ; car le tragique et le comique « ne diffèrent point en essence, ce n'est que le degré qui les distingue ».

En conséquence, Sulzer s'est refusé à reconnaître la légitimité d'aucune des divisions consacrées, parce que « la nature ne connaît pas ses limites », et que lui en assigner, c'est tomber dans l'arbitraire et « donner des entraves au génie de l'artiste ». Les formes extérieures des ouvrages des anciens « sont adaptées à leurs mœurs et à leur siècle ». Emprunter ces formes, ce n'est pas imiter réellement les anciens, c'est « s'arrêter à l'écorce » et gêner sa propre inspiration. Il faut s'inspirer de leur esprit, prendre la moelle de leurs ouvrages, et leur laisser l'enveloppe. « Homère et Ossian sont, quant à l'essentiel, des chantres d'un même genre, mais ils diffèrent totalement entre eux quant aux accessoires et principalement dans la forme. Lequel des deux sera notre guide à ce dernier égard? Ni l'un ni l'autre La forme est accidentelle; on l'abandonne à notre choix; il suffit qu'elle ne répugne pas au sujet et que ce sujet soit grand ».

Dans ces quelques lignes, Sulzer s'est montré un véritable précurseur du romantisme dont un des caractères essentiels a été d'abattre ou de reculer les barrières qui séparaient les genres et de revendiquer l'indépendance de l'inspiration et du langage. Il y a déclaré, en effet, les formes littéraires de l'antiquité périmées, et provoqué les modernes à en chercher d'autres qui leur fussent propres, au lieu de viser uniquement à faire un emploi plus habile de celles d'autrui. L'admission dans l'Encyclopédie d'une semblable doctrine était un fait grave et significatif. Qu'importait, après cela que, par

un reste d'habitude et par commodité, elle suivît pas à pas dans l'exposé des genres poétiques l'ordre et les divisions consacrés de son temps? En ouvrant ses colonnes aux articles de Sulzer, elle a introduit au milieu de tous ces cadres et compartiments artificiels le brulôt qui devait un jour (qu'elle s'en doutât ou non) les faire éclater.

D'ailleurs, ces genres eux-mêmes dont elle a paru suivre si religieusement les divisions consacrées, l'Encyclopédie les a-t-elle exposés tels qu'ils étaient enseignés dans les Rhétoriques et les Poétiques du temps, sans aucune modification, au moins de détail? Dans ce cas, je devrais clore ici mon étude; car le moyen de rendre intéressant le relevé de leçons telles qu'il en traîne partout, depuis trois siècles, dans une multitude de manuels? Mais non, l'Encyclopédie ne s'est pas bornée à publier une Rhétorique de plus. Sentant les genres épuisés, elle a tenté, en quelque sorte, de leur refaire une nouvelle vigueur, retranchant ici, ajoutant là, resserrant d'un côté, relâchant de l'autre. Mais il s'est trouvé qu'en fin de compte, elle a activé la décomposition de ces genres auxquels elle voulait rendre la vie et l'éclat. Quoi d'étonnant? Tout se tient dans un système, littéraire ou autre. Changer une pièce, c'est ébranler tout l'édifice et préparer l'écroulement. L'Encyclopédie, en altérant la nature essentielle des genres, en modifiant leurs lois organiques, n'a réussi qu'à faire un aveu solennel de leur décrépitude, qu'à justifier chez les uns la lassitude qu'ils provoquaient et qu'à encourager chez les autres l'ambition de les abolir. Si l'on n'était certain qu'au fond elle n'avait contre eux aucune mauvaise intention, on croirait, à la voir faire,

suivre des yeux la manœuvre d'un habile ennemi qui sape avec un respect apparent ce qu'un souffle suffira plus tard à renverser. C'est à ce travail de désorganisation, poursuivi inconsciemment par l'Encyclopédie, qu'il sera curieux d'assister. Nous arrivons ainsi à un des points les plus importants de cette étude.



# CHAPITRE III

## L'ENCYCLOPÉDIE ET LA POÉSIE ÉPIQUE

L'épopée au XVII^e siècle. — Le XVIII^e eut en général la même conception de l'épopée que le siècle précédent. — Quelques écrivains firent pourtant dissidence. — L'Encyclopédie s'allie avec eux et se montre plus hardie encore. — De Jaucourt, Marmontel et Sulzer ne veulent plus suivre aveuglément Homère. — Sulzer pressent la distinction faite par nos contemporains entre l'épopée naturelle et l'épopée littéraire. — De Jaucourt, Marmontel et Sulzer exigent que l'épopée plonge de profondes racines dans la nation. — Marmontel admet les épopées sans rois ni princes. — Tous s'accordent pour répudier le merveilleux païen. — L'Encyclopédie admet le merveilleux chrétien. — Marmontel et Sulzer critiquent le merveilleux allégorique. — Ils soutiennent que l'épopée peut se passer de merveilleux.

On sait quel idéal le XVII^e siècle avait conçu de l'épopée, d'après le P. Le Bossu et Boileau. Ils la considéraient comme une œuvre d'une constitution spéciale, très complexe, divisée en un nombre déterminé de compartiments, tant pour les personnages, tant pour les combats, tant pour les songes, naufrages, délibérations, etc... L'épopée devait avoir pour but la démonstration d'une vérité morale et n'être en quelque sorte qu'une fable d'Ésope développée. Il fallait que le poète épique usât de « machines » et par machines on entendait les divinités mythologiques comme celles qui interviennent à chaque instant dans les poèmes d'Homère pour diriger l'action. Enfin il était nécessaire que

l'épopée se limitât dans un temps donné et proportionnât sa durée à la violence des passions du principal personnage. Telles étaient les règles essentielles contenues dans le code officiel de l'épopée. Le P. Le Bossu ne s'imaginait pas les avoir inventées; il croyait les avoir découvertes dans Aristote et qu'Homère le premier s'y était jadis tout naturellement asservi.

Le XVIIIe siècle partagea en général sur l'essence même de l'épopée les idées du siècle précédent. Nous connaissons déjà l'opinion de l'abbé Terrasson (1) : à ses yeux l'épopée était plutôt un ouvrage de morale qu'un ouvrage d'art. Suivant le professeur Fourmont, l'épopée était le poème consacré par la jurisprudence d'Aristote (2). Le P. Lami exigeait que sa durée ne dépassât pas un an (3). L'abbé Mallet (4), Gaillard (5) et Hardion (6) n'entendaient pas une épopée autrement que comme une moralité. Hardion, qui composait son traité pour Mesdames de France, dont il était le précepteur, spécifiait que, l'épopée n'admettant comme principaux personnages que des rois et des princes, il fallait la remplir de « leçons de vertu et d'instruction pour gouverner les empires ». Il recommandait l'usage de la mythologie, défendait au poète d'excéder un an et lui proposait enfin comme modèle... la Henriade? Pas même, puisqu'il lui reprochait d'avoir péché « contre les règles que le bon sens a dictées pour la construction

(1) Ouv. cit. ; voy. plus haut, page 97.

(2) Examen pacifique de la querelle de M. Dacier et de M. de La Motte, 1716.

(3) Ouv. cit., *Nouvelles réflexions*, chap. VI.

(4) Ouv. cit., 3e partie.

(5) Ouv. cit., t. I, livre II.

(6) *Nouvelle histoire poétique* suivie de deux *Traités de la Poésie et de l'Éloquence*, traité de la poésie, chap. XIII.

et pour l'ordonnance du poème épique ». Mais le *Lutrin* de Boileau! « Ce poème, dit-il, rassemble toutes les perfections du poème épique et il ne diffère de ceux d'Homère et de Virgile que par l'importance du sujet ». L'abbé Joannet s'accordait avec lui pour prôner l'usage de la mythologie à l'exclusion du merveilleux chrétien. Il blâmait ceux qui en condamnaient l'emploi et les traitait de rigoristes outrés (1).

Cependant une opposition assez violente s'était formée dans ce même siècle contre la théorie du P. Le Bossu. L'abbé Dubos demandait que le poète épique puisât ses sujets dans notre histoire nationale et qu'il abandonnât les divinités du paganisme pour le merveilleux chrétien (2). Voltaire, surtout dans son *Essai sur la poésie épique* (1728), donna un rude assaut aux doctrines consacrées. « Que l'action soit simple ou complexe, disait-il, qu'elle s'achève dans un mois ou dans une année ou qu'elle dure plus longtemps ; que la scène soit fixée dans un seul endroit comme dans l'*Iliade,* que le héros voyage de mers en mers comme dans l'*Odyssée ;* qu'il soit heureux ou infortuné ; furieux comme Achille ou pieux comme Enée ; qu'il y ait un principal personnage ou plusieurs ; que l'action se passe sur la terre ou sur la mer, sur le rivage d'Afrique comme dans la Luziada, dans l'Amérique comme dans l'Araucana ; dans le ciel, dans l'enfer, hors des limites de notre monde comme dans le Paradis de Milton, il n'importe, le poème sera toujours un poème épique». Ainsi voilà les règles sur la durée de l'épopée, sur sa

(1) Ouv. cit., t. I.
(2) *Réflexions,* 1re partie, sections 23 et 25.

constitution, sa moralité et le caractère du principal héros renversées d'un seul coup. Voltaire n'a pas usé de plus de ménagements avec les divinités d'Homère. Partant de ce principe que nous n'avons plus la même religion que les Anciens, ni la même philosophie, la face de l'univers depuis l'avénement du Christianisme ayant été changée, il soutenait avec raison qu'il serait aussi absurde de vouloir faire entrer leur merveilleux dans un poème moderne que de réduire nos généraux à user de leur tactique. Et il proposait à la place les allégories.

J'examinerai tout à l'heure ce qu'il faut penser de ces allégories ; constatons ici qu'elles étaient du moins une nouveauté. L'abbé Mallet (1) et Gaillard (2), les recommandèrent après Voltaire et d'après lui. Mais l'abbé Batteux (3) et un autre érudit distingué, Lefebvre de Saint-Mard (4), firent dissidence. Non seulement ils proscrivirent la mythologie païenne, mais ils osèrent reprocher à Voltaire ces allégories dont il était si fier, et ils invitèrent les poètes épiques à puiser le merveilleux dans la religion chrétienne. Tant il est vrai que même au XVIII^e^ siècle tout le monde ne reconnaissait pas l'infaillibilité des recettes suivant lesquelles le P. Le Bossu ordonnait de composer les épopées. Mais il ne faut pas s'y tromper ; toutes ces protestations étaient isolées et elles n'éveillèrent guère d'écho. Voltaire seul, par son crédit, aurait pu ruiner à jamais les doctrines de l'âge précédent ; mais, ces règles arbitraires dont il se moqua avec tant de bon sens, il fut le premier à s'y

(1) Ouv. cit., 3e partie.
(2) Ouv. cit., t. I, livre II.
(3) *Cours de Belles-Lettres* (1750), 2e vol.
(4) Lefebvre de Saint-Mard, Édition de Boileau, 1747, 2e vol.

conformer docilement dans la pratique. Il calqua sa *Henriade* sur l'*Enéide,* et il eut, lui aussi, « une tempête, un récit, une Gabrielle quittée comme Didon, une descente aux Enfers, un Elysée, une vue anticipée des grandeurs et des maux de la patrie et même un *Tu Marcellus eris* en l'honneur du dauphin » (1). C'est même parce que la *Henriade* répondait si exactement au type convenu que le gros des lecteurs la jugea si belle et se persuada de très bonne foi que la France avait enfin son épopée nationale.

L'Encyclopédie n'a pas plus accepté les règles du P. Le Bossu et de Boileau que ne l'avait fait Voltaire; elle est entrée dans la voie d'affranchissement ouverte par lui et l'a même dépassé dans cette voie.

De Jaucourt (2), Marmontel (3) et Sulzer (4) ont commencé chacun leur article sur l'Épopée en faisant table rase des règles édictées avant eux. De Jaucourt s'est contenté d'approuver, en les rapportant, les paroles de Voltaire. Concluons, dit-il avec son maître, que, pour apprécier les poèmes épiques, nous ne demanderons point à Aristote « ce qu'il doit penser d'un auteur anglais ou portugais, ni à M. Perrault comment il doit juger de l'Iliade ». Nous ne nous laisserons point « tyranniser par Scaliger, ni par le P. Le Bossu », mais nous tirerons nos règles de « la nature ».

Marmontel accordait à Homère tout le génie, toutes les beautés qu'on voulait. Mais il ajoutait : « Il n'est pas plus raisonnable de donner pour modèle en poésie

(1) Villemain : *Tableau de la Littérature du XVIII*e *siècle,* 8e leçon.
(2) Art. Poème épique, t. XII.
(3) Art. Épopée, t. V.
(4) Art. Épopée, Suppl. t. II.

le plus ancien poème connu qu'il le serait de donner pour modèle en horlogerie la première machine à rouage et à ressort, quelque mérite qu'on doive attribuer aux inventeurs de l'une et de l'autre ». Comparaison fausse, car si les machines sont allées en se perfectionnant, les premiers poèmes en date ont pu atteindre du premier coup à la perfection. Mais l'intention de Marmontel doit seule être considérée ici, et cette intention était bonne. Il ne voulait pas qu'on imposât aux poètes épiques l'obligation de copier Homère. Aussi n'est-ce pas dans ses ouvrages qu'il ira chercher les règles de l'épopée, mais « dans la nature même de l'épopée ». Il voulait qu'on s'appliquât à discerner ce que les règles prescrites jusqu'alors avaient « d'essentiel ou d'arbitraire ».

Mêmes tendances chez Sulzer. A ses yeux, les poèmes d'Homère ne contenaient déjà plus l'essence de l'épopée dans sa pureté primitive. Au simple nécessaire et à ce que le sentiment seul dictait s'était joint, d'après lui, « ce qu'une méditation réfléchie et un goût perfectionné a pu inventer pour embellir l'ouvrage ». Aussi prétendait-il qu'un théoricien de l'épopée devrait, comme dans la théorie de l'architecture, remonter d'abord jusqu'à « ce qui a dû précéder tout art » ; rechercher « ce qui n'est que naturel et indispensable », et passer ensuite à « ce que l'art a ajouté pour perfectionner les premiers essais ». Or, ce qu'il reprochait précisément aux critiques venus depuis Aristote, c'était de n'avoir pas suivi cette méthode : « Ils ont rarement remonté jusqu'aux premiers principes ». C'est ainsi qu'il expliquait que cette partie de la poésie fût comme tant d'autres « surchargée de règles et de préceptes dont un bon nombre

est, ou purement arbitraire, ou même faux ». Quant à lui, il se proposait, pour découvrir ce qui constitue l'essentiel de l'épopée, « de suivre les traces de la nature ».

Voilà avec quelles dispositions de Jaucourt, Marmontel et Sulzer ont abordé la théorie de l'épopée. Nous allons juger des résultats.

La distinction faite communément entre l'épopée naturelle et l'épopée artificielle ou littéraire ne date que de notre siècle (1). A côté et au-dessus du poème composé par un lettré isolé, ne révélant que la chaleur d'un sentiment personnel et s'adressant à une élite d'intelligences cultivées, nous avons placé le poème national, sorti spontanément du sein même d'un peuple, parlant aux plus humbles comme aux plus élevés, traduisant les impressions et les aspirations communes, œuvre collective et marquée au coin du génie d'une race. Non seulement nous avons séparé ces deux genres d'épopée, mais nous nous sommes rendu compte de la formation de l'épopée primitive. Nous avons compris qu'elle était le résultat d'une longue incubation, qu'elle flottait longtemps à l'état de morceaux épiques composés au gré des aèdes qui les chantaient, avant qu'un poète se rencontrât pour lui donner un corps et une âme, pour s'emparer de toute cette matière diffuse et en faire un tout harmonieux. Mais soyons justes; ce que nous avons vu nettement les premiers, d'autres ont pu le pressentir avant nous et il me semble que les auteurs de l'Encyclopédie sont de ceux-là. En effet, Sulzer ne croyait pas

(1) M. Egger croit qu'elle a été faite pour la première fois en 1830 par Villemain, *Cours de Littérature au moyen-âge*.

que l'*Iliade* ou l'*Odyssée,* encore moins *la Henriade,* nous représentassent l'épopée, telle qu'elle avait été à son origine. Pour lui, l'épopée primitive a consisté en un certain nombre de « récits pathétiques d'exploits nationaux », qu'on faisait dans les fêtes ou dans les réunions publiques. Ces récits furent d'abord l'œuvre de ceux-là mêmes « qui avaient pris part à l'action », et qui sentaient un besoin naturel d'en entretenir leurs compatriotes, agrandissant et embellissant, bien entendu, la réalité. Puis, les témoins vivants venant à manquer, « c'était à ceux doués d'une imagination vive et que le sentiment échauffait » à retracer à l'auditoire l'histoire de leurs ancêtres. Ce fut le rôle des aèdes qui, pour mieux agir sur l'imagination du public, s'accompagnèrent du chant et de la lyre. Les Homère ne sont venus qu'après eux. Ce n'est qu'après les récits épiques des aèdes ou des bardes qu'ont paru les belles compositions que nous admirons pour leur art, l'ordonnance de l'ensemble, la proportion des parties et la perfection du style. Voilà quelles étaient les conjectures de Sulzer sur l'origine et la formation de l'épopée. N'est-il pas vrai qu'elles se rapprochent beaucoup des théories contemporaines (1), et n'avais-je pas raison de dire que l'Encyclopédie a au moins pressenti ce que le XIXe siècle a complètement pénétré?

De Jaucourt et Marmontel n'ont pas été sur ce point aussi perspicaces que Sulzer, mais sur d'autres, ils ont rompu comme lui avec les règles classiques de l'épopée. Ainsi aucun des trois n'admettait qu'on limi-

(1) Voy. par ex. M. et A. Croiset, *Histoire de la Littérature grecque,* t. I, chap. III.

tât le choix des sujets épiques, ni qu'on imposât à l'épopée l'unité de lieu et de temps.

Une condition essentielle de l'épopée est que le sujet en soit national, intéressant pour tout un peuple, intelligible à toute une race. Il ne peut donc pas être l'expression d'un caprice de l'auteur, le résultat de ses préférences. Le poète doit en quelque sorte le prendre des mains mêmes de ses compatriotes. Un sujet épique ne se choisit pas, il s'impose. Aussi est-il impersonnel. Ce n'est pas un homme qui s'y reflète, mais une nation tout entière avec les traits principaux de son caractère; c'est le tableau d'une civilisation, c'est un monde fixé. L'Encyclopédie l'a bien compris. De Jaucourt a défini le poème épique un « récit poétique de quelque grande action qui intéresse les peuples entiers ou même tout le genre humain ». La définition de Marmontel est presque trop large : « L'action de l'épopée doit avoir une grandeur et une importance universelles, c'est-à-dire, indépendantes de tout intérêt, de tout système, de tout préjugé national, et fondée sur les sentiments et les lumières invariables de la nature ». Sans doute des épopées de ce genre peuvent exister; ainsi les poèmes ébauchés de A. Chénier et de V. Hugo. Mais ce n'est pas une raison pour en exclure d'autres, que l'on rencontre plus fréquemment et dont l'intérêt est borné à un seul peuple. Sulzer a été plus tolérant sans être moins exact : « Des entreprises, des événements, d'où dépend le sort d'une nation tout entière : voilà les sujets les plus propres à l'épopée ». Ce sont en effet des sujets de ce genre : antagonisme de deux peuples, de deux religions, de deux partis combattant *pro aris et focis* qui ont fourni la plupart des épopées connues.

Quoi qu'il en soit, l'important est de noter que les Encyclopédistes ont été unanimes à reconnaître que le sujet de l'épopée n'est pas une fantaisie de l'auteur, mais qu'il doit plonger de profondes racines dans la nation.

Pour rendre une épopée intéressante, Marmontel conseillait, comme tous les critiques de son temps, d'y placer des personnages importants. « Il est certain que la querelle d'Agamemnon avec Achille n'aurait rien de grand si elle se passait entre deux soldats. Pourquoi? parce que les suites n'en seraient pas les mêmes ». Mais Marmontel se séparait avec raison de ses contemporains en ce qu'il n'entendait pas de la même manière qu'eux l'importance des personnages. Les autres demandaient des rois ou des grands; lui admettait les plébéiens, pourvu qu'ils fussent illustres, qu'ils exécutassent de grandes choses, soit pour le bonheur, soit pour le malheur de l'humanité, les Marius, les Cromwell, les Cortès par exemple. Encore une servitude dont l'Encyclopédie délivrait l'inspiration du poète épique.

Mais où l'Encyclopédie s'est montrée le plus hardie, c'est à propos du merveilleux. Les poètes épiques se croyaient obligés de faire intervenir dans l'épopée les divinités païennes. Aucun Encyclopédiste n'a été assez arriéré pour soutenir cette tradition. De Jaucourt lui-même, qui, on s'en souvient, considérait la mythologie comme une mine féconde de métaphores et d'ornements poétiques, s'est joint à ses collègues pour défendre qu'on lui empruntât des êtres réels et vivants, destinés à jouer un rôle actif tout le long d'une épopée. Tous se rendaient parfaitement compte avec Voltaire que personne ne croyant plus aux dieux de l'Olympe, ces créations de

l'imagination antique risquaient de faire paraître une épopée moderne invraisemblable, sinon ridicule. Autres temps, autres mœurs, autre foi. De quel œil pouvait-on voir Mars pointer un canon ou Neptune gourmander un contre-amiral? Aujourd'hui, il est vrai, des poètes se sont appliqués à nous présenter dans des compositions épiques, mais d'une étendue restreinte, un tableau fidèle des mœurs et de la civilisation antiques. Mais ces poètes ne sont point partis des mêmes idées que Boileau, et c'est le souci de la couleur locale et de l'exactitude pittoresque qui les a seulement préoccupés.

Si Boileau avait donné le conseil d'introduire des divinités païennes dans l'épopée, c'est en grande partie parce qu'il ne voulait pas qu'on usât du merveilleux chrétien. Il qualifiait de coupable le mélange des vérités religieuses avec des fictions profanes. C'était peut-être se montrer bien rigoureux. Il manquait à Boileau, pour changer d'opinion, d'avoir lu une belle épopée chrétienne. Il n'avait guère eu devant les yeux que *la Jérusalem délivrée* du Tasse. Comment s'étonner que ses sentiments chrétiens se soient révoltés devant ce mélange irrespectueux du vrai Dieu et de ses Saints avec les personnages de la Fable? Mais s'il avait pu lire la *Divine Comédie* ou le *Paradis perdu,* dont l'inspiration est si profondément chrétienne, il eût sans doute pensé autrement. Châteaubriand a prouvé par des démonstrations et par des exemples que le merveilleux chrétien est au moins aussi riche en beautés de toutes sortes que le merveilleux païen. Et si un poète de génie s'était rencontré pour chanter saint Louis et les Croisés, ou Jeanne d'Arc, il l'aurait prouvé tout aussi péremptoirement que Châteaubriand. Cela a été de tout

temps une conviction si bien enracinée chez nous qu'il n'a pas manqué de poètes pour tenter des épopées chrétiennes. Dès le XVI$^{e}$ siècle, du Bartas avait composé des poèmes bibliques où les dieux du paganisme ne jouent que le rôle de métaphores, et Vauquelin de la Fresnaye recommandait d'abandonner les fables antiques pour des sujets et des héros chrétiens. Vers le milieu du XVII$^{e}$ siècle, les innombrables poètes épiques qui pullulèrent, tels que les Saint-Sorlin, les Coras, les Carel de Sainte-Garde, n'avaient choisi que des sujets modernes où le merveilleux du Christianisme se substituait à la mythologie. Mais depuis Boileau, la tradition avait été rompue.

Félicitons l'Encyclopédie de l'avoir renouée. Elle a plaidé, en effet, pour l'épopée chrétienne en s'appropriant les remarques dont un contemporain, Lefebvre de Saint-Mard, avait enrichi une édition des œuvres de Boileau. Partant de ce principe que chaque poète doit tirer le merveilleux de la créance commune et des opinions nationales, Lefebvre de Saint-Mard concluait qu'un Français doit le prendre « dans le fond même de notre religion ». D'ailleurs il soutenait que « les merveilles que Dieu a faites dans tous les temps conviennent très bien à la poésie la plus élevée », et il citait comme preuves les cantiques de l'Écriture sainte et les Psaumes. Lefebvre de Saint-Mard a fait honneur à son goût en formulant contre la règle de Boileau cette protestation et l'Encyclopédie au sien en l'insérant.

Les théoriciens de l'épopée au XVIII$^{e}$ siècle, Voltaire en tête, qui ne voulaient plus du merveilleux païen, mais qui n'acceptaient pas davantage le merveilleux chrétien, étaient généralement d'accord pour conseiller

au poète de recourir aux allégories. Voltaire avait donné l'exemple en même temps que le précepte, et dans sa *Henriade,* la Discorde, la Renommée, le Fanatisme, n'étaient pas les inventions qui l'enorgueillissaient le moins. Son autorité était telle qu'il fallait s'attendre à rencontrer, parmi les Encyclopédistes, quelque disciple assez obéissant pour recommander d'après le maître l'emploi des êtres allégoriques. De Jaucourt s'est en effet contenté de transcrire les passages de l'*Essai sur la Poésie Epique* relatifs aux personnifications, sans y ajouter de commentaires. Mais il est le seul de son avis. Ni Marmontel, ni de Saint-Mard, ni Sulzer n'ont été assez aveugles pour ne pas apercevoir tout ce qu'il y avait d'artificiel dans les allégories du genre de celles de *la Henriade.* « L'allégorie, a dit Marmontel, anime le physique et refroidit le moral ». De Saint-Mard niait qu'il y eût du merveilleux dans les passions humaines personnifiées. Sulzer affirmait qu'un poète qui s'efforce de donner à son poème un air de merveilleux en recourant à des êtres allégoriques « bien loin d'y ajouter de la grandeur, le rend infailliblement froid ». Les Encyclopédistes ont eu le mérite de comprendre qu'au point de vue poétique la mythologie et l'allégorie se valent, c'est-à-dire qu'elles ne sont pas plus poétiques l'une que l'autre ; que, de part et d'autre, c'est froid symbolisme, pure convention. La poésie vit d'imagination ; or l'allégorie, qui est la transformation d'un être rationnel en objet sensible, n'est que l'imagination au service de la raison. L'allégorie marquait l'invasion de la philosophie dans la poésie, en réduisant celle-ci à ne plus exprimer que des idées, au lieu de sentiments et d'actions. Dans un siècle philosophe et imitateur de

Voltaire, l'Encyclopédie a eu du mérite à la proscrire de l'épopée.

Mais ce n'a pas été sa plus grande hardiesse. Alors qu'il ne venait à l'idée de personne que l'épopée pût exister sans merveilleux, elle a osé soutenir par la plume de Marmontel et de Sulzer qu'elle pouvait s'en passer. « L'épopée, a écrit Marmontel, n'exige pour personnages que des hommes, et les mêmes hommes que la tragédie ». Et Sulzer plus explicite encore a dit: « N'exigeons du poète que l'essentiel de la poésie épique et laissons le reste à son génie et à son choix. Ne prétendons pas même qu'il introduise des intelligences supérieures pour mettre du merveilleux et du surnaturel dans son poème. La grandeur peut très bien se trouver dans des actions humaines et exciter notre admiration. Il suffit que le génie du poète soit vraiment grand. Ce n'est pas ce que les divinités font dans l'Iliade qui en constitue le merveilleux; on pourrait le retrancher entièrement, et le poème conserverait encore sa grandeur ». Les critiques les plus larges de nos jours n'ont pas parlé autrement. Sans nul doute l'extraordinaire et l'héroïque peuvent suppléer au merveilleux. Au lieu de voir la divinité se mêlant aux affaires humaines, que le poète nous montre la lutte de l'homme avec la nature ou avec lui-même, soit, comme l'auteur de *la Chanson de Roland,* l'effort tenté par un de nos semblables pour s'élever au-dessus de lui-même jusqu'à l'idéal du courage; soit comme A. Chénier l'avait essayé, l'histoire de notre race dans ses progrès incessants vers le bonheur et vers la science; soit comme V. Hugo en a laissé çà et là d'admirables tableaux, la légende de l'humanité « peinte successivement et simul-

tanément sous tous ses aspects », dans une série de poèmes qui « se passent l'un à l'autre le flambeau de la tradition humaine », et l'œuvre de ce poète, si la forme répond à la dignité du sujet, méritera le nom d'épopée. C'est ainsi que notre goût devenu très hospitalier en a jugé. Mais quelle surprise de rencontrer déjà cette théorie au XVIIIe siècle et quel mérite pour ceux qui ont pris l'initiative de l'émettre !

Je m'en tiendrai à ces notions générales dans l'exposé des théories de l'Encyclopédie sur l'épopée. Le menu détail des observations sur la composition et le style n'offre rien d'intéressant. Ce que j'ai rapporté ne suffit-il pas pour prouver que l'Encyclopédie ne s'est point faite, comme tant d'autres traités du temps, l'interprète des règles consacrées par le P. Le Bossu et par Boileau ? Pour un Encyclopédiste comme de Jaucourt qui leur a fait quelques concessions, les autres en ont démontré l'arbitraire et l'inanité. Si, après eux, il s'est encore trouvé des poètes épiques capables de choisir à la légère leurs sujets, de les enfermer dans des restrictions de tout genre et de les ornementer de vaines allégories, ce ne fut pas leur faute. La raison en est que les préjugés littéraires, comme les autres, ont la vie dure et qu'il faut plus d'un coup de bêche pour les déraciner.



# CHAPITRE IV

## L'ENCYCLOPÉDIE ET LA POÉSIE LYRIQUE

La poésie lyrique au XVIIe siècle. — L'ode pindarique reste en honneur au XVIIIe siècle. — La poésie lyrique de nos jours. — On n'a pas le droit d'exiger de l'Encyclopédie qu'elle ait signalé aux poètes du XVIIIe siècle les sources variées d'inspiration auxquelles nos contemporains ont puisé. — Mais de Jaucourt et Marmontel ont dénoncé l'insignifiance des sujets ordinaires des odes contemporaines. — De Jaucourt et Sulzer ont établi en principe que le poète lyrique devait être ému sincèrement. — Explication philosophique de l'enthousiasme par de Jaucourt et par de Cahusac; — des écarts lyriques, par de Jaucourt; — du désordre lyrique, par de Jaucourt et Marmontel, — Sulzer réclame le droit de varier les strophes d'une même ode.

Les odes de Malherbe et les chœurs de Racine sont des exceptions au XVIIe siècle. L'ode sur *La Prise de Namur* et le passage de *l'Art poétique* de Boileau sur l'ode, voilà le modèle et voilà les règles de la poésie lyrique, telle qu'on l'entendait au siècle de Louis XIV. Par la faute de la Renaissance (1), Boileau et ses contemporains n'admettaient l'ode que taillée sur le patron de celles de Pindare. Si, du moins, ils avaient eu une réelle intelligence du poète grec! Mais trop ignorants de la langue pour démêler l'art délicat de Pindare, ils

(1) « Introduisismes entre autres deux nouvelles espèces de poésies : les odes dont nous empruntasmes la façon des Grecs et des Latins ». Pasquier, *Recherches,* liv. VII.

avaient cru en surprendre le secret dans cette absence de liaison qui donne un air désordonné à sa marche, dans ses figures, dans ses apostrophes et ses comparaisons. De là, le désordre pindarique vanté par Boileau comme « un effet de l'art ». De là cette phrase de Boileau à propos de son ode sur *la Prise de Namur* : « J'ai cru que je pouvais mieux justifier ce grand poète (Pindare) (1), qu'en tâchant de faire une ode en français à sa manière, c'est-à-dire pleine de mouvements et de transports, où l'esprit parût plutôt entraîné du démon de la poésie que guidé par la raison ». De là enfin les exclamations de sa pièce :

Quelle docte et sainte ivresse
Aujourd'hui me fait la loi ?

l'emploi de la mythologie et les figures de tout genre dont il l'a constellée, laissant d'ailleurs le lecteur aussi froid qu'il l'était lui-même.

L'ode de Pindare resta debout au XVIII<sup>e</sup> siècle jusqu'à André Chénier. La Motte, J.-B. Rousseau et toute une légion de disciples se persuadèrent qu'ils composaient des odes dans le goût du poète thébain, parce que sur un sujet insignifiant ils amplifiaient des lieux communs avec un délire de commande et une quantité innombrable de réminiscences mythologiques, de périphrases, de prosopopées et d'allégories. Vauvenargues démêlait bien leur erreur. Il disait de leurs sujets : « Nos odes sont ordinairement vides de pensées, et un ouvrage vide de pensées sera toujours faible, s'il n'est rempli de passions... je crains bien, que si on n'aspire pas

(1) Contre Perrault qui accusait Pindare de manquer de logique.

à faire de l'ode une imitation plus fidèle de la nature, ce genre ne demeure enseveli dans une espèce de médiocrité » (1). Ce qui le choquait encore, c'était le contraste entre la froideur des odes et leur allure désordonnée : « La marche impétueuse de l'ode n'est pas celle de l'esprit tranquille : il faut donc qu'elle soit justifiée par un enthousiasme véritable. Lorsqu'un auteur se jette de sang-froid dans ces écarts qui n'appartiennent qu'aux grandes passions, il court risque de marcher seul, car le lecteur se lasse de ces transitions forcées et de ces fréquentes hardiesses que l'art s'efforce d'imiter du sentiment et qu'il imite toujours sans succès » (2).

Mais pour un critique qui cherchait à dessiller les yeux de ses contemporains, il y en avait cent qui s'aveuglaient avec eux. Ni l'abbé Mallet, ni Gaillard, ni l'abbé Joannet, ni Fréron, ni Sabatier de Castres, ni l'abbé Chaudon, ne laissaient soupçonner que le sujet de l'ode devait avoir de l'importance, et l'enthousiasme du poète de la sincérité. En revanche, ils recommandaient généralement l'usage de la mythologie et des figures les plus magnifiques. « Le poète, disait Gaillard, pour donner de la vie aux sujets qu'il traite, doit les animer par la fiction et les soutenir par les peintures et par la cadence nombreuse; tous les trésors de la fable, de la poésie, de l'imagination et de toute la nature lui sont ouverts » (3). Et il citait comme modèle l'ode de Rousseau pour la naissance du duc de Bretagne! L'abbé Joannet ne connaissait pas de meilleurs moyens pour

(1) *Réflexions sur quelques poètes,* IV.
(2) *Réflexions sur quelques poètes,* VII.
(3) Ouv. cit., t. II, liv. II, chap. V.

relever les pensées dans une ode que les comparaisons, les images et les hyperboles, et pour donner de l'impétuosité au style que les apostrophes, les exclamations et les interrogations. Lui aussi, il ne jurait que par Rousseau, dont il admirait le « délire heureux » et l' « enthousiasme soutenu » (1). A voir Fréron se pâmer d'aise à la lecture de cette simple strophe d'une ode de Palissot pour la convalescence du duc de Fronsac, on présume quelles étaient les idées de ce critique en matière de poésie lyrique :

La barbare Atropos cède au dieu d'Épidaure :
Le spectre désarmé se replonge aux Enfers;
Tu vis, jeune Fronsac, nous te verrons encore
Embellir l'Univers (2).

Mais voici enfin un autre critique qui, frappé de l'insignifiance des odes ordinaires, demandait au poète de chanter des « sujets politiques et philosophiques » (3). Ne le félicitons pas trop vite; car par sujets philosophiques, il entendait des maximes développées, et par sujets politiques « l'établissement d'une manufacture qui ferait couler chez nous l'or étranger... l'utilité d'un projet qui, en augmentant les finances de l'État, répandrait plus d'aisance sur la partie de l'humanité la plus souffrante et la plus utile ». Joignant l'exemple au précepte, Sabatier faisait suivre son Discours sur l'ode, d'odes dont le titre seul est une révélation : *la Population, la Guerre, le Luxe, la Vengeance, le Bonheur des*

(1) Ouv. cit., t. III. Ode.
(2) Ouv. cit., t. XIII, Lettre VI, 1754.
(3) *Odes nouvelles*, précédées d'un Discours sur l'Ode par Sabatier, 1766.

*Peuples,* etc.. . Telles étaient au XVIII^e siècle les doctrines courantes de la critique sur la poésie lyrique : auteurs et juges s'aidaient mutuellement à se fausser le goût.

Les théories de l'Encyclopédie étaient bien différentes. Ce n'est ni à Gaillard, ni à Fréron que les Encyclopédistes se rattachent, mais directement à Vauvenargues. Les articles du chevalier de Jaucourt, de Marmontel et de Sulzer sur la poésie lyrique peuvent être incomplets, mais tels qu'ils sont, ils témoignent d'un goût éclairé et d'une raison solide.

C'est dans notre siècle que la poésie lyrique a eu son plus grand éclat. De même qu'elle admet tous les rythmes et toutes les formes de strophes, elle se prête à rendre tous les sentiments du cœur humain. C'est la poésie libre par excellence. Les poètes du XIX^e siècle ont allumé leur enthousiasme à tous les foyers. Tout est devenu leur domaine : Dieu, la patrie, la famille, la nature, l'humanité, la vie. Ils ont chanté la nature depuis le cèdre jusqu'à l'hysope et l'ont presque divinisée. Ils ont chanté l'homme avec tous les problèmes que soulèvent son origine et sa destinée, les travaux de sa pensée et les mystères de son cœur. Ils ont exprimé les angoisses du doute religieux ou philosophique, l'orgueil des gloires nationales ou les colères vengeresses de la liberté vaincue.

Mais avons-nous le droit d'exiger de l'Encyclopédie qu'elle ait signalé à ses contemporains toutes ces sources d'inspiration? Évidemment non. Notre siècle n'est pas le sien, il ne faut pas l'oublier. Cet admirable thème, si connu de nos jours, du contraste entre l'implacable sérénité des choses et l'agitation des hommes, entre la

jeunesse éternelle de la nature et notre vie éphémère, lui manquait absolument. Au XVIIIe siècle, on ne connaissait de l'amour que la galanterie. Le doute religieux ou philosophique ne torturait pas encore assez violemment les âmes, et d'autre part la philosophie, par un septicisme haineux ou moqueur et par ses préférences pour les doctrines matérialistes, comprimait trop l'élan religieux pour qu'on vît paraître des poésies sacrées véritablement dignes de ce nom. Un règne inégalement tracassier et ombrageux, terni d'ailleurs par des défaites au dehors et au dedans par des désordres, n'était pas fait non plus pour inspirer des accents sincères de fierté patriotique. Enfin l'heure n'avait pas encore sonné où une révolution effroyable devait ébranler les âmes, surexciter les imaginations, éveiller autant de cris de fureur que d'exclamations de joie et déposer dans le cœur de tous un germe de tristesse et de mélancolie. Donc, n'espérons point que l'Encyclopédie devance les événements, tout ce que nous avons le droit de lui demander, c'est qu'elle se soit rendu compte de l'irrémédiable insuffisance des sujets choisis par les poètes contemporains, c'est qu'elle ait eu le sentiment que les vrais sujets n'étaient pas ceux-là et qu'ils manquaient à son temps. Or, de nombreux témoignages prouvent que cette claire conscience des choses n'a pas fait défaut à l'Encyclopédie.

C'est d'abord de Jaucourt qui, parlant des *Odes* de J.-B. Rousseau, estime que leur plus grand défaut consiste dans le peu d'importance des sujets et dans le contraste choquant qui existe entre la futilité de ces sujets et la forme pompeuse dont le poète les a revêtus. Il ne peut s'empêcher d'admirer quel vaste champ

l'histoire de l'Angleterre pendant les deux derniers siècles eût ouvert à Rousseau, s'il eût été Anglais. Le règne d'Elisabeth, la mort de Marie Stuart, deux révolutions, suivies l'une de l'exécution capitale d'un roi, l'autre du couronnement d'un prince étranger, enfin tant d'années de misère terminées par le règne heureux de la reine Anne : de Jaucourt reste ébloui devant une si riche matière. « En faudrait-il davantage, s'écrie-t-il, pour livrer toutes les Muses à l'enthousiasme? Rousseau aurait-il été réduit, s'il eût vécu en Angleterre, à adresser une ode à M. Duché sur les affaires de sa famille et une autre à M. de Pointis sur un procès que lui firent les Flibustiers? » (1).

Cette insignifiance des sujets, qui a offensé de Jaucourt dans les *Odes* de Rousseau, choquait Marmontel dans presque toutes les poésies lyriques françaises (2). Il leur reconnaît « de la pompe, du coloris, de l'harmonie », mais pas de passion ; « c'est que jamais nos poètes lyriques n'ont été animés d'un véritable enthousiasme». Ainsi il accorde à Malherbe, à Racan et à Rousseau d'être « élégants, nombreux, fleuris » ; mais il ajoute : « Ils n'ont presque jamais parlé à l'âme. Leurs odes sont froidement belles, et on les lit comme ils les ont faites, c'est-à-dire sans être ému ». Plus loin encore il écrira : « L'ode française n'est plus qu'un poème de fantaisie, sans autre intention que de traiter en vers plus élevés, plus animés, plus vifs en couleurs, un sujet qu'on choisit soi-même ou qui quelquefois est donné. On sent combien doit être rare un véritable enthousiasme dans

(1) Art. Ode, t. XII.
(2) Art. Lyrique, t. III; art. Ode, Suppl., t. IV.

la situation tranquille du poète qui, de propos délibéré, se dit à lui-même : « Faisons une ode, imitons le délire, ayons l'air d'un homme inspiré ». Et Marmontel met en regard de nos sujets stériles, ingrats ou frivoles, les sujets « graves et sublimes » des lyriques anciens. Ce qui excitait leur enthousiasme, c'était d'avoir, non à faire un impromptu au milieu d'un cercle d'oisifs, mais à chanter au milieu d'une armée « la valeur, l'amour de la patrie, les charmes de la liberté, les présages de la victoire ou l'honneur de mourir les armes à la main » ; devant le peuple « la majesté des lois, filles du ciel et l'empire de la vertu » ; dans les jeux funèbres, « la mémoire d'un homme vaillant et juste qui avait vécu et qui était mort pour son pays » ; dans un temple, « les bienfaits des dieux » et leur puissance. Marmontel ne s'étonne pas que des poètes inspirés par de semblables sujets aient produit des chefs-d'œuvre admirables ; pas plus qu'il ne s'étonne que les Modernes, n'ayant à traiter que des riens, s'épuisent pour les agrandir dans de froides déclamations.

Mais un sujet convenable ne suffit pas au poète lyrique ; il faut encore que celui-ci soit ému, transporté par ce sujet. Car les objets extérieurs sont moins le véritable thème de la poésie lyrique que les sentiments qu'ils ont fait naître. Les Encyclopédistes l'ont parfaitement compris. De Jaucourt (1) définit la poésie lyrique « un poème de sentiment ». Qu'elle s'élève soudaine et brûlante comme une flamme de volcan, ou qu'elle insinue sans bruit dans l'âme une chaleur

(1) A partir d'ici, tout ce que je citerai du chevalier de Jaucourt en matière de poésie lyrique a été emprunté littéralement par lui à l'abbé Batteux.

douce, c'est toujours, d'après lui, le sentiment qui l'anime et c'est le sentiment qu'elle va réveiller dans le cœur de l'homme. De même Sulzer affirme que dans une ode, ce n'est pas la matière qui intéresse le lecteur « mais l'image de l'état intérieur où l'âme d'un poète, doué d'un génie distingué, a été mise, pour un court espace de temps, par quelque circonstance particulière » (1). Nos lyriques contemporains ont eu quelquefois la prétention d'instruire, mais malgré eux, leurs plus belles odes sont celles qui contiennent le plus de sentiment et le moins d'instruction, tant la puissance de la passion qui s'exhale est la vraie beauté de la poésie lyrique.

De ce que ce genre de poésie est avant tout une poésie de sentiment et que le sentiment est toujours passionné, les Encyclopédistes ont conclu naturellement avec tous leurs contemporains que la poésie lyrique admet l'enthousiasme, le sublime, la hardiesse des débuts, les écarts et les digressions. Il sera curieux de parcourir rapidement les développements dans lesquels ils sont entrés à propos de chacun de ces caracteres de l'ode. Nous verrons que leurs théories sont aussi justes que celles de la plupart des critiques de ce temps-là étaient erronées.

La Motte et ses disciples appelaient enthousiasme un air de délire qu'ils se donnaient à volonté. Marmontel a qualifié cet air de ridicule. Sulzer a nié que le lecteur pût s'y tromper : « Il existe des poètes qui, quelquefois par art et par contrainte, ou bien par plaisir, montent leur génie sur le ton de l'ode, et entrepren-

(1) Art. Ode, Suppl. t. IV.

nent d'exprimer avec toutes les apparences de la passion et dans une verve feinte ce qu'ils ne sentent nullement. On ne doit pas s'attendre à trouver dans de semblables odes la vie, c'est-à-dire la chaleur d'imagination et de sentiment qu'ont les odes dictées par une véritable inspiration..... Horace même n'a pas pu toujours déguiser la contrainte ».

Si Marmontel et Sulzer ont distingué le véritable enthousiasme de celui qui n'est que factice, de Jaucourt et de Cahusac (1) ont cherché à expliquer par l'analyse philosophique la nature du véritable enthousiasme. Les Grecs avaient donné ce nom à cet état de l'âme dans lequel se trouve le poète quand, emporté par la verve, il éclate en accents désordonnés, signifiant par là qu'un dieu avait pénétré dans son esprit et qu'il écrivait pour ainsi dire sous sa dictée, comme la Pythie parlait sous l'inspiration d'Apollon : *Deus, ecce Deus*. Inutile d'avertir que de Jaucourt et de Cahusac ont fait justice de cette divinité qui d'ailleurs n'était depuis longtemps qu'une métaphore. Pour tous les deux l'enthousiasme est un échauffement de l'imagination et du cœur que l'artiste, frappé vivement par une idée ou par un objet extérieur, produit en lui-même en s'attachant tout entier à cette idée ou à cet objet. Qui a vu un homme en proie à la colère, au désespoir, ou plongé dans une profonde admiration, a vu un poète enthousiaste, avec cette différence pourtant, que le poète s'est donné volontairement ces sentiments, ou les a réveillés en lui longtemps après qu'il les avait ressentis en réalité, et que, par conséquent, il n'est pas complètement maîtrisé

(1) Art. Enthousiasme, t. V.

par eux. En outre, ces sentiments sont susceptibles de degrés, et l'enthousiasme qu'ils font naître, s'il est souvent sublime, est aussi doux quelquefois, par exemple, quand l'artiste travaille sur des sujets gracieux. Mais les deux vérités que les deux Encyclopédistes ont voulu surtout mettre en lumière, c'est que l'enthousiasme est d'abord une inspiration sincère, et qu'il n'a ensuite rien de commun avec la folie, puisque sans de fortes études, un amas de connaissances et beaucoup d'exercice, il ne produirait rien.

C'est de cet enthousiasme que les Encyclopédistes font naître le sublime lyrique, se séparant ainsi de leurs contemporains qui le considéraient comme une heureuse trouvaille de l'esprit. Le sublime est, en effet, l'expression de l'enthousiasme. L'artiste a-t-il l'imagination frappée par un grand objet? Il cherche des expressions dignes de ses pensées : « De là, dit de Jaucourt, les termes riches, forts, hardis, les figures extraordinaires, les tours singuliers. C'est alors que les prophètes voient les collines du monde qui s'abaissent sous les pas de l'Éternel, que la mer fuit, que les montagnes tressaillent. C'est alors qu'Homère voit le signe de tête que Jupiter fait à Thétis, et le mouvement de son front immortel qui fait balancer l'Univers ». Mais si c'est au cœur que l'artiste est frappé, non plus à l'imagination, alors plus d'images éblouissantes, mais il aura des paroles de feu qui pénètrent, qui entraînent. De Jaucourt cite le *Pœte, non dolet,* d'Arria, et le *Moi* de Médée. Après avoir distingué l'un de l'autre ces deux genres de sublime, il a enfin montré qu'ils n'étaient au fond que l'expression d'un seul sentiment, celui « qui nous élève au-dessus de ce que nous étions », la

plus simple et peut-être la meilleure définition du sublime.

C'est encore la vivacité du sentiment qui doit seule, d'après les Encyclopédistes, produire les écarts lyriques. De Jaucourt entend par écarts « une espèce de vide entre deux idées qui n'ont point de liaisons intermédiaires ». Il a fait, d'après l'abbé Batteux, une analyse précise de la cause et de la nature de ces écarts. En voici le résumé. La vitesse de l'esprit, toujours grande, l'est plus encore quand l'enthousiasme s'en est emparé. Les pensées se précipitent alors et le poète, impuissant à les exprimer toutes, saisit seulement les plus saillantes. Aussi, comme elles ne sont pas accompagnées de celles qui leur servaient de traits d'union, paraissent-elles décousues; mais elles se tiennent de loin et un lecteur intelligent comble les vides qui les séparent. *Dixi; ubinam sunt?* fait dire à Dieu Moïse. Exemple frappant de l'écart lyrique; car pour que la pensée fût complète, il faudrait intercaler entre ces deux membres de phrases ceci à peu près : « Ma seule parole les a fait disparaître; vous qui êtes témoins de ma victoire, répondez ».

Arrivons enfin à cette fameuse question du désordre lyrique que les disciples de La Motte et de Rousseau entendaient si mal. On se rappelle les deux vers de Boileau sur l'ode :

> Son style impétueux souvent marche au hasard ;
> Chez elle un beau désordre est un effet de l'art.

« On ne saurait croire, dit Marmontel, combien ces deux vers mal entendus ont fait faire d'extravagances. On s'est persuadé que l'ode appelée pindarique ne devait aller qu'en bondissant; de là tous ces mouve-

ments qui ne sont qu'au bout de la plume et ces formules de transport : Qu'entends-je? Où suis-je? Que vois-je? qui ne se terminent à rien ». On prenait ces allures bondissantes et déréglées pour du « beau désordre » et de l'enthousiasme pindarique. Les Encyclopédistes ont fait justice de cette prétention en réduisant le désordre lyrique à ce qu'il est véritablement.

Ils n'admettent pas sans doute que le poète lyrique suive une marche didactique : « Une ode froidement raisonnée, a dit Marmontel, est le plus mauvais de tous les poèmes; ce n'est pas le fond du raisonnement qu'il en faut bannir, mais la forme dialectique ». Il veut que les pensées y soient transformées en images ou en sentiments, les exposés en peintures, les preuves en exemples; il veut que le mouvement de l'ode soit celui de l'imagination et du sentiment, non du discours. Sulzer a exprimé exactement les mêmes idées.

Mais de cette marche libre et hardie à une allure sans ordre et sans but, il y a loin. C'est ce que l'Encyclopédie, s'inspirant de Pindare, a clairement établi. Il ne faut pas, en effet, la ranger parmi ces libelles du XVIII[e] siècle qui amusaient les lecteurs aux dépens de Pindare, faute de savoir lui en faire goûter les beautés déliées. En insérant dans l'Encyclopédie les jugements excellents de l'abbé Batteux sur le grand poète thébain, de Jaucourt plaçait du même coup le Dictionnaire au nombre de ces livres sérieux qui, comme ceux des Chabanon, des Praguier et des Vauvilliers, contribuèrent à venger Pindare des pointes de Voltaire et à le faire mieux comprendre des Français. Batteux n'était pas très familier avec Pindare et il l'avouait ingénument, sans

croire, comme le patriarche de Ferney, qu'il fût de sa dignité de se venger de son ignorance par des moqueries. Cependant les passages de lui extraits par de Jaucourt, prouvent que sa modestie était exagérée, puisqu'il connaissait assez son auteur pour s'être aperçu que son désordre n'était qu'apparent, qu'il y avait dans ses odes une unité réelle, et que cette unité était dans le sentiment; enfin que les écarts, les détours et les épisodes ne brisaient pas cette unité, et qu'ils n'étaient là que pour mêler à l'idée dominante une agréable variété d'idées accessoires (1). Aussi est-ce sur la foi de Pindare qu'il a prescrit cette règle aux lyriques de son temps : « Il doit y avoir dans une ode unité de sentiment, de même qu'il y a unité d'action dans l'épopée et dans le drame ». Il pensait que cette unité serait obtenue si, quelque variété que l'on mît dans les images, dans les pensées et dans les tours, un seul et même sentiment régnait d'un bout à l'autre de l'ode. Cette unité n'était pas pour entraver le vol hardi de l'ode, car elle ne devait pas empêcher la passion de « se replier sur elle-même, se développer plus ou moins, se retourner ». Batteux permettait encore au poète de retrancher toutes les liaisons grammaticales, toutes les transitions scrupuleuses qui gêneraient l'inspiration. Il exigeait seulement que la passion ne changeât pas de nature, et qu'elle ne cédât pas la place à une autre. A cette condition, dans quelques transports qu'il s'égarât, à quelque endroit que sa course capricieuse le fît aborder, le poète aurait chance de communiquer au

(1) La lecture du Liv. II, chap. Ier du livre de M. Alfred Croiset sur la *Poésie de Pindare* fera mieux apprécier la justesse des jugements de l'abbé Batteux.

lecteur une impression une et distincte, ce qui est la marque d'un bon ouvrage.

Si la disposition de l'ode doit être libre et irrégulière, les mêmes caractères se retrouvent naturellement dans le style qui lui convient. Sur ce sujet, je ne rencontre rien d'intéressant dans l'Encyclopédie. Qu'il suffise de dire qu'on y lit sur l'emploi dans l'élocution lyrique de la mythologie et des allégories, des périphrases et des épithètes, les mêmes observations neuves et justes que j'ai rapportées à propos de la poésie en général et de l'épopée.

Reste la versification de l'ode au sujet de laquelle l'Encyclopédie a encore ébranlé un dogme littéraire très respecté de son temps. Il s'agit de l'obligation d'écrire l'ode en strophes absolument semblables à la première pour la mesure et la disposition des vers. C'est une règle que toutes les poétiques du XVIII[e] siècle ont uniformément formulée. Sabatier de Castres allait plus loin. Non seulement il voulait que les strophes eussent la même mesure, mais il exigeait que dans chaque strophe il n'y eût ni moins de quatre vers, ni plus de dix; de plus, que dans les stances de quatre vers le sens fût complet après le deuxième et le quatrième. Il décrétait d'ailleurs que l'ode la plus parfaite était celle de dix vers à huit syllabes et il ajoutait : « Ces règles sont invariables, d'autant plus qu'on ne saurait les violer sans enlever à l'ode sa cadence et son harmonie » (1). Les Encyclopédistes ont eu la sagesse de ne pas être aussi sévères. Ni de Jaucourt, ni Marmontel n'ont prescrit de règles de détail avec cette rigueur. Il

(1) *Dictionnaire de littérature* (1770), art. ODE.

est vrai que de Jaucourt a demandé comme tout le monde que l'ode fût composée de strophes égales et de même disposition rythmique. Mais Sulzer a rejeté hardiment cette tradition. Il a soutenu qu'il lui semblait que cette loi était « chose tout à fait contingente » et qu'une ode qui aurait tous les caractères du lyrisme, sans celui-là, serait une ode parfaite (1).

Cette juste revendication clôt dignement la série de leçons excellentes que je viens de relever dans l'Encyclopédie à propos de la poésie lyrique. Assurément, il ne suffirait pas à un poète de les méditer pour être capable de composer des odes admirables. Mais, s'il a le don divin de l'inspiration, croit-on qu'il lui nuirait de les consulter? Elles lui apprendraient, d'une part, à faire bon marché des règles immuables et absolues, et à considérer l'ode de Pindare comme un des types les plus dignes d'admiration, dans l'étude duquel, en dehors de tout attachement servile à des procédés inimitables, on peut puiser, avec quelques images brillantes « le goût d'un certain idéal de grandeur fière et sereine, de hauteur et d'éclat » (2) mais non plus comme la seule forme de beauté que l'art puisse réaliser; d'autre part, qu'il faut choisir un sujet qui en vaille la peine, que la première condition pour le bien traiter est qu'on soit ému; qu'on doit se prêter à la passion et non s'y livrer; marcher d'un pas libre, mais non errer sans but. Boi-

(1) La poésie lyrique n'est pas bornée à l'ode. Une foule de poèmes de proportions plus ou moins modestes, qui expriment à leur façon un sentiment, une émotion personnelle, sont rattachés à ce genre : l'élégie, le chant patriotique, l'hymne religieux, l'épithalame, le sonnet, le rondeau, la ballade, etc. En général, l'Encyclopédie s'est contentée de les définir sommairement. Je n'insisterai donc pas plus qu'elle n'a cru devoir le faire.

(2) Croiset, ouv. cit., Conclusion.

leau n'avait pas « reçu du ciel l'influence secrète », je l'avoue; mais si, l'ayant reçue, il eût suivi des conseils aussi éclairés, tels que nos romantiques n'en ont pas donné de meilleurs, l'*Ode à Louis XIV,* à propos de la prise de Namur ne pèserait pas sur sa mémoire.



# CHAPITRE V

## L'ENCYCLOPÉDIE ET LA POÉSIE DRAMATIQUE

### I

### LA POÉSIE DRAMATIQUE EN GÉNÉRAL

Les opinions courantes au XVIII^e siècle sur la poésie dramatique sont, à quelques exceptions près, celles du XVII^e siècle. — L'Encyclopédie les a battues en brèche. — L'abbé Mallet conteste qu'une pièce de théâtre doive compter cinq actes et un nombre déterminé de scènes et de vers. — Si de Jaucourt justifie la règle des unités de temps et de lieu, Marmontel l'élargit. — Marmontel demande une action plus mouvementée; — il réclame contre l'abus des confidents; — il appelle de ses vœux une réforme radicale de la mise en scène, — du costume des acteurs — et de la déclamation théâtrale.

La Poésie dramatique comprend la Tragédie, la Comédie et le Drame. Chacun de ces genres diffère des deux autres par sa nature et par ses procédés; mais comme ils sont les branches d'un même tronc, ils ont aussi des parties communes. C'est de celles-là que je m'occuperai d'abord, allant droit, comme toujours, à celles qui intéressent mon sujet, et négligeant les autres. Examinons donc quelles ont été les théories de l'Encyclopédie sur la manière de diviser une œuvre dramatique, sur les unités, sur l'intrigue, sur le spectacle, le costume et la déclamation.

Commençons par rappeler quelles étaient sur ces

différents points les opinions courantes au XVIII[e] siècle. Les théories généralement adoptées étaient celles de l'abbé d'Aubignac, rajeunies par le P. Brunoy (1). Une pièce dramatique devait être en cinq actes et de quinze à seize cents vers environ. Il ne fallait pas que l'auteur prît une heure ou un pied de plus que ne le permettait la règle des unités. La partie importante n'était pas l'action, mais les discours des personnages; l'action n'était faite que pour les discours et devait leur céder respectueusement la place. Il s'agissait pour l'auteur de montrer des caractères généraux, le fond nu de la nature humaine, sans se préoccuper de préciser ses peintures, ni d'aider à l'illusion au moyen du spectacle, du costume historique et d'une déclamation naturelle (2).

Cette façon de concevoir une pièce de théâtre n'était pas cependant partagée par tous les esprits. Quelques protestations se firent entendre, isolées sans doute, mais assez fortes pour éveiller des échos. Voltaire appelait nos tragédies « de longues conversations en cinq actes », et leur opposait l'action si mouvementée des drames anglais (3). Il demandait qu'on débarrassât la scène des banquettes qui la rétrécissaient et qu'on accrût la pompe du spectacle (4). Il se vantait de n'avoir pas eu recours aux confidents, « ces personnages oisifs » dans Oreste (5) : « Plût au ciel, s'écriait-il, que le goût en passât ! » Il

(1) *Théâtre des Grecs* (1730).

(2) Voy. Voltaire, *Préface d'Œdipe* (1730). — P. Lami, *Nouvelles réflexions sur l'Art Poétique* (1741), chap. VI. — L'abbé de Laporte, *Bibliothèque d'un homme de goût,* remaniée par l'abbé Chaudon, chap. *sur les auteurs espagnols.*

(3) *Discours sur la tragédie, à Milord Bolingbroke* (1730).

(4) *Dissertation sur la tragédie, au cardinal Quirini* (1748).

(5) *Dissertation sur la Tragédie d'Oreste,* par Dumolard (1750).

félicitait enfin les acteurs d'avoir renoncé à la déclamation traditionnelle pour adopter un jeu plus naturel (1). Diderot ne respectait pas plus que Voltaire les vieilles règles dramatiques. Il raillait l'unité de lieu et montrait combien une pièce gagnerait en vérité et en variété, si le lieu de la scène changeait en même temps que la décoration, et si cette décoration se rapportait exactement aux lieux et aux temps. Il jugeait que l'action était trop froide, trop compassée et qu'il était nécessaire de la passionner davantage (2). Le costume des acteurs le choquait aussi, et il suppliait Mademoiselle Clairon, qui avait paru sans paniers dans *l'Orphelin de la Chine* (1755), de pousser plus loin la réforme (3).

L'Encyclopédie eut la bonne inspiration de se ranger du parti de Voltaire et de Diderot, et même elle les dépassa. Elle a contribué pour une large part à ébranler les traditions dramatiques du XVII^e^ siècle et à préparer le renouvellement du théâtre qui a marqué le début du XIX^e^.

Et d'abord une œuvre dramatique a-t-elle besoin, pour être bonne, d'avoir cinq actes, ni plus, ni moins, et de compter un nombre déterminé de scènes et de vers? Dès l'apparition du premier volume de l'Encyclopédie, l'abbé Mallet déclarait qu'il n'était pas essentiel à une pièce dramatique d'avoir quinze ou seize cents vers, faisant remarquer d'ailleurs qu'on en trouve chez les Anciens, qui ne dépassent pas mille, et chez les Modernes, qui vont jusqu'à deux mille. D'où il conclut

(1) *Appel à toutes les nations de l'Europe*, édition 1761.
(2) Premier entretien sur *le Fils Naturel* (1757).
(3) *Traité de la Poésie dramatique* (1758).

malicieusement que, suivant le raisonnement de l'abbé d'Aubignac lui-même, trois actes seraient suffisants dans le premier cas, et, dans le second, cinq ne le seraient pas : « La division en cinq actes est donc une règle arbitraire qu'on peut violer sans scrupule » (1). Il peut se faire qu'il convienne que les pièces de théâtre soient généralement en cinq actes, mais il vaut mieux à coup sûr qu'elles soient en quatre, cinq ou six actes, que de contenir des actes inutiles, ou trop longs, embarrassés d'épisodes et surchargés d'incidents étrangers. L'abbé Mallet niait même qu'il y eût une règle fixe pour le nombre de scènes à distribuer dans chaque acte; il recommandait simplement de ne pas trop les multiplier. De Jaucourt, Marmontel et Sulzer ont confirmé, à plusieurs reprises, les sages observations de leur collègue.

Deux Encyclopédistes ont traité des unités de temps et de lieu. L'un, de Jaucourt (2), en a clairement montré la légitimité; l'autre, Marmontel (3), en a tempéré la rigueur dans la mesure convenable; si bien que de leurs articles réunis se dégage la solution la plus raisonnable que cette question si controversée puisse recevoir.

La tragédie ou la comédie étant la représentation de passions à leur plus fort degré de violence, de Jaucourt en conclut que, sous peine d'invraisemblance, le poète ne peut laisser supposer que la crise dure des mois ou même plusieurs jours. En outre, il lui semble impos-

(1) Art. Acte, t. I.
(2) Art. Unités, t. XVII. En réalité l'article est de Mallet, t. II.
(3) Art. Unités, Suppl. t. IV.

sible qu'un spectateur, qui demeure trois heures au théâtre, s'imagine qu'il a vu se passer dans ce laps de temps une action qui a duré effectivement plusieurs mois. Deux objections graves se présentent contre la règle défendue par de Jaucourt : c'est que le poète dans un si court espace de temps, sera forcé, d'abord d'entasser un grand nombre d'événements les uns sur les autres, ensuite de négliger la vérité historique, en rapprochant comme en un même point des circonstances éparses en des temps différents. Mais de Jaucourt a prévu ces objections, et, sans en être ébranlé, il a répondu à la première que l'art consistait précisément à proportionner si bien l'action et sa durée que l'une parût être réciproquement la mesure de l'autre; à la deuxième, qu'il est permis de négliger la vérité historique, en rattachant les uns aux autres des faits disséminés dans le temps, « pourvu que cela se fasse avec jugement et en des matières peu connues ou peu importantes ».

De même pour l'unité de lieu. De Jaucourt prétend qu'elle est « fondée dans la nature ». L'illusion étant le but de l'auteur, elle cesse, dit-il, « dès qu'on veut persuader au spectateur que les personnages qu'il vient de voir agir dans un lieu vont agir à dix ou vingt lieues de ce même endroit, et toujours sous ses regards, quoiqu'il soit bien sûr que lui-même n'a pas changé de place ». De Jaucourt nie même que l'enceinte d'une ville suffise à l'unité de lieu : « Non seulement le lieu général, mais encore le lieu particulier doit être déterminé, comme un palais, un vestibule, un temple ». Aussi reproche-t-il à Corneille la duplicité de lieu inexcusable de Cinna, dont l'action se passe, moitié dans

l'appartement d'Emilie, moitié dans le cabinet d'Auguste. N'était-il pas plus simple, ajoute-t-il, d'imaginer un grand vestibule, commun à tous les appartements du palais, comme dans Polyeucte et dans la Mort de Pompée? Le secret qu'exigeait la conspiration n'eût point été un obstacle, puisque Cinna, Maxime et Emilie auraient pu là, comme ailleurs, s'en entretenir, en les supposant sans témoin. Et il cite avec admiration Athalie qui, par l'observation exacte des unités lui semble être la plus parfaite des tragédies et offrir au spectateur le plaisir dramatique le plus pur et le plus complet.

En principe, de Jaucourt a raison, et je ne vois pas comment on parviendrait à renverser sa théorie qui s'appuie sur la double base de la nature et du bon sens. Les unités ont donné à notre théâtre classique, qui n'est qu'une crise d'âmes, cette concentration puissante, cette sobriété vigoureuse qu'aujourd'hui, romantiques repentis, nous admirons encore. Elles ont aidé à faire naître l'illusion théâtrale. Elles dérivaient d'ailleurs, non pas seulement de l'imitation, ni de la superstition de l'antiquité grecque, mais du génie de notre race, essentiellement logique et synthétique. Le grand reproche qu'on ne cesse de leur adresser, c'est d'être purement conventionnelles. Or, si on les examine en elles-mêmes, on verra qu'elles nous rapprochent au contraire le plus possible de la réalité. Ce qui est de la pure convention, c'est de vouloir représenter en trois ou quatre heures des faits dont l'accomplissement exige plusieurs années; c'est de vouloir transporter d'un pays dans un autre des spectateurs qui ne se sont point levés de leur fauteuil.

Il n'en est pas moins évident que les unités, si vraies et si précieuses en elles-mêmes, faussent la vérité par les nécessités qu'elles imposent la plupart du temps au poète. De Jaucourt a beau dire, les objections qu'il s'est faites sont plus solides qu'il ne pensait et il les a éludées plutôt que détruites. Il n'y a rien de plus invraisemblable que ce vestibule banal dont il parle, « où, comme dit V. Hugo, les conspirateurs viennent déclamer contre le tyran, le tyran contre les conspirateurs » (1). Quant à l'unité de temps, elle n'entraîne pas moins d'invraisemblances, en entassant de force, dans les vingt-quatre heures, des incidents multipliés, des péripéties, des coups de théâtre qui ne peuvent que par convention tenir dans un cadre aussi limité. Mais, dira-t-on, c'est au poète à choisir des sujets qui se prêtent à l'observation des unités. Sans doute, mais comme les sujets de ce genre sont très rares, les unités aboutiraient alors à un autre inconvénient, non moins grave, celui de restreindre à l'excès le domaine de l'art dramatique.

Ces arguments, les plus sérieux qu'on puisse fournir contre les unités de temps et de lieu, c'est dans l'Encyclopédie que nous les rencontrons, c'est là que Marmontel les a fait valoir avec beaucoup de bon sens. S'il admet les unités comme l'expression d'un principe qui domine l'art théâtral, il regarde cette expression comme trop rigoureuse et trop formelle. Que l'action doive se ramasser sur elle-même; qu'en se dispersant dans le temps et dans l'espace, elle risque de perdre toute force et de pécher contre cette loi universelle qu'on appelle

(1) Préface de *Cromwell.*

l'unité d'intérêt, d'impression ou d'ensemble; enfin qu'à intérêt égal, un sujet concentré vaille toujours mieux qu'un sujet éparpillé : Marmontel le confesse avec de Jaucourt. Mais il se sépare de son collègue, quand celui-ci exige que le poète, pour se plier aux unités, rejette un sujet intéressant ou le démembre.

Marmontel interprète d'abord la règle de l'unité de temps dans le sens le plus large. Il souhaiterait que la durée fictive de l'action pût se borner au temps du spectacle; mais il croit que c'est être « ennemi des arts et du plaisir qu'ils causent », que de leur imposer des lois qu'ils ne peuvent suivre sans se priver de leurs ressources fécondes et de leurs plus touchantes beautés. Il est des « licences heureuses dont le public convient tacitement avec les poètes », à condition qu'ils les emploient à lui plaire et à le toucher : de ce nombre est « l'extension feinte et supposée du temps réel de l'action théâtrale ». De l'aveu des Grecs, elle pouvait comprendre une demi-révolution du soleil, c'est-à-dire un jour. Nous avons accordé les vingt-quatre heures et le vide de nos entr'actes est favorable à cette licence; car il est bien plus facile d'étendre en idée un intervalle que rien ne mesure sensiblement, qu'il ne l'était de prolonger un intermède occupé par le chœur, et mesuré par le chœur même. « Il devrait même être permis de supposer, si un beau sujet le demande, qu'il s'est écoulé plus d'un jour, et de cette liberté, rachetée par de grands effets qu'elle rendait possibles, il n'y aurait jamais à craindre et à réprimer que l'abus ».

Pour l'unité de lieu, Marmontel la supprime : « Non seulement je regarde le changement de lieu comme une licence permise, mais je fais plus, je nie que ce soit une

licence ». L'entr'acte est comme une absence et des acteurs et des spectateurs. Les acteurs peuvent donc avoir changé de lieu d'un acte à l'autre, et les spectateurs n'ayant point de lieu fixe, « ils sont en esprit où se passe l'action, et si elle change, ils changent avec elle ».

Voilà la véritable manière d'entendre la règle des unités ; il faut en avoir le principe toujours dans l'esprit, mais se montrer tolérant dans l'application. Si les deux unités de lieu et de temps ont quelque valeur, ce n'est que comme garanties de la troisième, l'unité d'action, la seule admise de tous les Encyclopédistes et la seule indispensable.

La langueur de l'action était un mal dont nos pièces de théâtre ne souffraient pas moins que de la règle des unités. Les personnages parlaient trop et n'agissaient pas assez. Marmontel s'en rendait compte. « Quant à la profusion des paroles qu'on nous reproche, il est encore vrai que nous donnons quelquefois trop à l'éloquence poétique, en faisant parler nos personnages, lorsqu'ils ne devraient que sentir... On ne peut se résoudre à faire interrompre un personnage auquel il reste encore de belles choses à dire » (1). Voilà pour la tragédie. Voici maintenant pour la comédie : « Autant ce maître des comiques (Molière) s'attachait à la vérité, autant ses successeurs s'en éloignent. La facilité du public à applaudir les tirades et les portraits a fait de nos scènes de comédie des galeries d'enluminures. Un amant reproche à sa maîtresse d'être coquette ; elle répond par une définition de la coquetterie. C'est sur le mot qu'on réplique et non sur la chose ». Les auteurs

(1) Art. DIALOGUE, t. II, et Art. TRAGÉDIE, Suppl. t. IV.

croyaient sincèrement, par cette lenteur de l'intrigue, imiter Racine qui se piquait, comme on sait, de faire ses tragédies avec « rien » (1). Mais ils oubliaient que Racine se fait pardonner l'insignifiance de l'action dans ses pièces par l'intérêt que nous offre le drame intérieur, le développement des passions, qui montent, montent sans cesse dans l'âme des personnages. L'action extérieure et théâtrale est presque nulle chez lui, l'action intérieure et morale est d'une puissante intensité. Or, si les auteurs dramatiques du XVIII[e] siècle manquaient de la première, la deuxième ne leur faisait pas moins défaut. Ils avaient donc tout profit à écouter les excellentes leçons de Marmontel.

Celui-ci l'avoue : le développement psychologique de l'action, le jeu des intérêts et des passions des personnages, voilà le plus important dans une œuvre dramatique, et ce qui mérite d'intéresser le plus au théâtre des spectateurs intelligents. Par conséquent, l'auteur ne doit pas craindre de faire parler ses personnages. « Il y a des situations tranquilles pour les yeux, et très pathétiques pour l'âme ; c'est l'action sans mouvement... » Tant que l'âme se possède et peut se rendre compte à elle-même des sentiments dont elle est remplie, non seulement la passion « permet » des développements, mais elle en « exige » pour être vivement et fidèlement peinte. Le théâtre ancien n'a rien de pareil à la scène d'Auguste avec Cinna, et « tant pis pour le théâtre ancien ». Mais Marmontel n'entend pas qu'une pièce de théâtre tourne au roman psychologique, il veut qu'étant faite pour être représentée, elle ait la qualité indispen-

(1) Voy. Préfaces de *Britannicus* et de *Bérénice*.

sable d'une œuvre dramatique, une action vive et soutenue. Si l'on ne venait au théâtre que pour être ému de pitié, de crainte ou d'admiration, on n'aurait nul besoin d'une action habilement suspendue. Mais il est certain qu'on y vient aussi pour le plaisir de la curiosité, pour éprouver les alarmes de l'incertitude toujours éveillée à nouveau. Une intrigue est donc nécessaire, et c'est ce que Marmontel a voulu dire en définissant une pièce de théâtre « un problème dont le dénouement est la solution ». Il a recommandé que cette intrigue fût rapide, pressée, ne laissant aucune occasion, ni aucun prétexte à la distraction ; en second lieu, qu'elle fût nouée de telle sorte que l'intérêt allât croissant; car la curiosité s'épuise par son effort même.

Deux écueils doivent pourtant être évités, suivant le conseil de Marmontel lui-même. Il ne faudrait pas, pour donner du mouvement à une pièce, la charger d'incidents au détriment de la lutte intime des passions. Sinon « sur la scène tout paraît agité, et dans les esprits et dans les cœurs tout est tranquille : c'est du mouvement sans action ». L'analyse psychologique ne doit jamais passer au second plan. Il ne faudrait pas croire non plus que le langage des passions, s'il ne consiste pas toujours dans de longues tirades, « se réduise à des sens suspendus, à des mots entrecoupés, à d'éternelles réticences ». Cette observation visait Diderot qui avait mis à la mode, sous prétexte que les grandes passions s'expriment ainsi, « les cris, les mots inarticulés, les voix rompues, quelques monosyllabes qui s'échappent par intervalles, je ne sais quel murmure dans la gorge, entre les dents...» (1).

(1) Art. Tragédie, Suppl. t. IV. — C'est dans le premier entretien sur le *Fils naturel* (1757), que Diderot recommande ces procédés de langage.

Marmontel remarque, avec raison, que dans le trouble et l'égarement, dans les accès d'une passion, ou dans le choc rapide et violent de deux passions opposées, ces mouvements interrompus sont naturels et à leur place, mais que dans les moments plus fréquents où le personnage se possède encore, ce serait méconnaître la nature que de les faire ainsi parler et de leur interdire des discours plus suivis.

En résumé, Marmontel n'a pas voulu détrôner le théâtre psychologique du XVII[e] siècle au profit d'un théâtre tout en mouvements et en péripéties; il s'est proposé seulement d'en presser l'allure et d'en fortifier l'intrigue, de manière qu'on pût lui appliquer en général la définition que La Bruyère a donnée de la tragédie en particulier : « Elle vous serre le cœur dès son commencement, vous laisse à peine dans tout son progrès la liberté de respirer et la peine de vous remettre; ou, si elle vous donne quelque relâche, c'est pour vous replonger dans de nouveaux abîmes et dans de nouvelles alarmes. Elle vous conduit à la terreur par la pitié, et à la pitié par la terreur; vous mène par les larmes, par les sanglots, par l'incertitude, par l'espérance, par la crainte, par les surprises et par l'horreur jusqu'à la catastrophe » (1).

Parmi les entraves de tout genre que nos malicieux contemporains ont découvertes dans le théâtre classique, il n'en est pas qui ait plus exercé leur verve satirique que le confident. Mais il faut bien qu'ils reconnaissent que l'Encyclopédie les a devancés. L'article appartient à Marmontel, et il est à citer tout

(1) Chap. *Des ouvrages de l'Esprit.*

entier (1). Après avoir pardonné à Corneille Néarque, à Racine Narcisse, à Voltaire Omar, à cause de l'importance et de l'intérêt que ces poètes ont su leur attribuer, Marmontel se plaint que ses contemporains aient porté l'abus du confident « jusqu'à un excès ridicule ». Ecoutez-le : « Dans la tragédie, comme dans les vieux romans, presque pas un héros ne paraît sans un confident à sa suite, et ce confident est aussi dénué d'esprit que d'intérêt : il ne sait presque jamais que penser ni que dire : rien de plus froid que ses réflexions, rien de plus mal reçu que ses avis. Comme le héros doit toujours avoir raison, le confident a toujours tort et l'un brille aux dépens de l'autre. Le plus souvent le confident ne hasarde quelques mots que pour donner lieu à la réplique, et pour empêcher que la scène ne soit un peu trop monologue ; tantôt il sait d'avance tout ce qu'on lui apprend, tantôt il n'a aucun intérêt à le savoir ; sans passions et sans influence, il écoute pour écouter, et on n'a d'autre raison de l'instruire de ce qui se passe que le besoin d'en instruire le spectateur.

» Mais c'est bien pis lorsque le confident se mêle de se passionner : ses surprises, ses alarmes, ses exclamations : Quoi Seigneur !... O ciel, est-il possible !... deviennent encore plus ridicules par le ton faux et l'action gauche qu'il y met ». D'où Marmontel conclut, non que les auteurs doivent user modérément des confidents, mais, plus radicalement encore, qu' « en général plus une action est vive et pleine, moins elle admet de confidents ». M. Taine n'a dit ni mieux, ni plus (2).

(1) Art. Confident, Suppl. t. II.

(2) *Nouveaux essais de critique et d'histoire*, Ch. Racine.

C'est encore Marmontel qui a signé dans l'Encyclopédie les articles relatifs à la mise en scène, au costume des acteurs et à la déclamation (1). Ces articles ne sont pas d'un mérite ordinaire, mais aussi quelle bonne fortune pour eux que d'avoir reçu l'hospitalité de l'Encyclopédie! On sait quel était le décor des pièces de théâtre au siècle de Louis XIV ; c'était une absence de décor. Deux mètres carrés de parquet avec un ou plusieurs sièges, il n'en fallait pas davantage pour exécuter les chefs-d'œuvre de Racine et de Molière. L'unité de lieu le voulait ainsi. Le costume des acteurs était le costume de cour. La comédie s'en trouvait assez bien le plus souvent; la tragédie, grecque ou romaine, en souffrait. Mais les bienséances étaient observées et d'ailleurs comment un Agamemnon en perruque ou une Phèdre en paniers auraient-ils choqué des spectateurs qui voyaient les héros tragiques plutôt avec les yeux de l'esprit qu'avec ceux du corps? (2). Enfin, le débit des acteurs était une déclamation chantante qui servait à faire valoir la majesté de l'alexandrin. Ces traditions furent conservées, à peu de chose près, pendant la première moitié du XVIII[e] siècle (3), et plusieurs pièces de Voltaire furent jouées à leur apparition avec cet appareil. C'est Marmontel qui, le premier, s'appliqua sérieusement et avec suite à les faire modifier. Il a raconté dans ses Mémoires (V) avec quelle patience il battit en brèche les préjugés de Mademoiselle Clairon et comment

(1) Art. DÉCLAMATION, DÉCORATION, t. V.

(2) Voy. Ludovic Celler, *Les costumes et la mise en scène au XVII[e] siècle*. — Ad. Julien, *Histoire du costume au théâtre, depuis les origines du théâtre en France jusqu'à nos jours.*

(3) Voy. Crébillon, *Lettres sur les spectacles.*

il en vint à bout. Ce fut vers le milieu de 1755 que Mademoiselle Clairon et Lekain réalisèrent ses réformes favorites. Nul doute que l'Encyclopédie lui ait été une tribune commode pour propager ses idées et les faire accepter du public.

La décoration des tragédies, disait-il (1), est trop négligée. Le poète a beau vouloir transporter les spectateurs dans le lieu de l'action, « ce que les yeux voient dément à chaque instant ce que l'imagination se peint ». Cinna rend compte à Émilie de sa conjuration dans le même salon où va délibérer Auguste, et, dans le premier acte de Brutus, « deux valets de théâtre viennent enlever l'autel de Mars pour débarrasser la scène ». Plus loin, il se moquait de l'artifice par lequel on retenait le comte d'Essex prisonnier dans le palais de la reine, et regrettait qu'un vrai cachot ne fût pas là, visible sur la scène, pour donner plus de force au contraste de la situation présente du comte avec sa fortune passée. On se plaint, ajoutait-il, que nos tragédies soient plus en discours qu'en action : « Le peu de ressources qu'a le poète du côté du spectacle en est en partie la cause ». La parole est souvent une expression faible et lente ; mais il faut bien se résoudre à « faire passer par les oreilles ce qu'on ne peut offrir aux yeux ».

De même pour le costume des acteurs : tantôt c'est Gustave qui « sort des cavernes de Dalécarlie avec un habit bleu céleste à parements d'hermine », tantôt c'est Pharasmane qui, vêtu d'un habit de brocard d'or, dit à l'ambassadeur de Rome :

*La nature marâtre en ces affreux climats*
*Ne produit, au lieu d'or, que du fer, des soldats.*

(1) Art. Décoration, t. V,

De quoi faut il donc que Gustave et Pharasmane soient vêtus? « L'un de peau, l'autre de fer ». On objectait à Marmontel que l'auteur était forcé de faire quelques concessions aux mœurs du temps où il vivait : « Il fallait donc aussi, ripostait-il, que Le Brun frisât Porus et mît des gants à Alexandre? C'est au spectateur à se déplacer, non au spectacle, et c'est la réflexion que tous les acteurs devraient faire à chaque rôle qu'ils vont jouer : on ne verrait point paraître César en perruque carrée, ni Ulysse sortir tout poudré du milieu des flots ».

De même enfin pour la déclamation des acteurs (1). Il l'aurait voulue moins emphatique et moins traînante, plus simple et plus vive; il aurait même désiré qu'on l'accompagnât de gestes expressifs. Les règles, disait Baron, défendent de lever les bras au-dessus de la tête. Mais Marmontel répliquait : « Si la passion les y porte, ils feront bien : la passion en sait beaucoup plus que les règles..... Et que ne peut-on exprimer sur le théâtre le désespoir de la sœur de Didon, tel qu'il est peint dans l'Énéide! Encore une fois, de combien de plaisirs ne nous prive pas une vaine délicatesse? »

Marmontel avait raison. Toute pièce de théâtre étant faite pour être représentée et la représentation visant à produire le plus d'illusion possible, il n'est pas indifférent, et il est même nécessaire, en dépit d'Aristote, que tous les arts accessoires, tels que celui du machiniste, du décorateur, du costumier et du déclamateur, se fassent les serviteurs dociles de l'auteur. Un débit naturel nous incline à croire à la réalité des personnages. La décoration et la mise en scène sont une première

(1) Art. DÉCLAMATION, t. V.

indication générale sur leurs mœurs et leurs sentiments; elles nous les font comprendre. Quelquefois même, et c'est la perfection, le décor a comme une vie propre, il est lui-même personnage. Le costume est aussi une révélation muette de la condition du personnage, de son caractère, de sa situation particulière dans chaque acte. L'auteur doit éviter seulement que l'accessoire devienne pour lui le principal et qu'au lieu de combiner le spectacle pour la pièce, il écrive la pièce pour le spectacle. Que l'œil du connaisseur puisse constater, à la première inspection, que le décor et le costume sont généralement exacts, cela suffit; mais que cela soit.

Marmontel n'a pas recommandé à ses contemporains de prendre ces précautions (1), et l'on comprend aisément pourquoi. Elles seraient bonnes à signaler dans notre siècle, après les débauches d'archéologie auxquelles les romantiques et leurs successeurs se sont livrés. Il ont réglé la mise en scène et le costume des personnages avec un soin si excessif de l'infiniment petit, qu'ils ont paru quelquefois moins des auteurs dramatiques que des entrepreneurs d'exhibition. Mais, au temps où Marmontel écrivait, de semblables abus n'étaient pas à redouter. On ne pouvait pas encore abuser de ce dont on n'usait pas. Marmontel était si éloigné de prévoir ces abus, qu'il doutait même qu'on mît à exécution les réformes qu'il proposait. La fin de son article respire une mélancolique résignation. « Aux reproches que nous faisons aux comédiens sur l'indécence de leurs vêtements, ils peuvent opposer l'usage établi et le danger d'innover aux yeux d'un public qui

(1) Il le fera plus tard dans les *Éléments*.

condamne sans entendre et qui rit avant de raisonner. Nous savons que ces excuses ne sont que trop bien fondées : nous savons de plus que nos réflexions ne produiront aucun fruit. Mais notre ambition ne va pas jusqu'à prétendre corriger notre siècle; il nous suffit d'apprendre à la postérité, si cet ouvrage peut y parvenir, ce qu'auront pensé dans ce même siècle, ceux qui, dans les choses d'art et de goût, ne sont d'aucun siècle, ni d'aucun pays ». Contre son attente, les vœux de Marmontel ont été exaucés; mais s'ils ne l'avaient pas été, la résistance de ses contemporains n'eût abouti qu'à nous faire mieux apprécier l'indépendance d'esprit et la hardiesse des vues de cet Encyclopédiste. Il a proposé en matière de théâtre et soutenu avec constance des réformes dont les romantiques ont cru à tort être les premiers initiateurs.

S'ils n'ont pas cru également avoir été les premiers à faire assaut contre les unités, les confidents et le reste, du moins ils l'ont complaisamment laissé croire au public. Or nous avons vu que longtemps avant leurs préfaces et leurs manifestes ambitieux, l'Encyclopédie avait combattu la division traditionnelle en cinq actes, essayé d'élargir la règle des unités, ridiculisé les confidents et indiqué dans quelle sage mesure nos pièces dramatiques devaient presser le pas. Nous, du moins, nous ne devons pas commettre l'injustice de l'oublier.

## II

### LA TRAGÉDIE

La tragédie au XVIIe siècle. — Le XVIIIe siècle l'adopte. — Voltaire tente de la renouveler et Diderot de la dédoubler. — L'Encyclopédie appuie ces deux réformes. — Si Marmontel rejette la tragédie nationale, en revanche il propose qu'on étende le domaine des affections tragiques. — De Jaucourt demande qu'on ait plus de souci de la vérité historique. — Marmontel accepte la tragédie bourgeoise, mais écrite en vers.

La tragédie au XVIIe siècle était un divertissement noble. Pour donner à l'action plus de majesté, les poètes n'y mêlaient d'autres personnages que des rois et des reines, des princes et des empereurs. Avec Racine, l'amour devint le fond inévitable de toutes les tragédies. Racine préférait cette passion à toutes les autres par goût d'abord, et puis pour se distinguer de Corneille. Les spectateurs tenaient à n'éprouver que des émotions discrètes et douces. Les poètes n'auraient jamais osé exciter l'horreur par la vue de la douleur physique et du sang versé. Ils ne se piquaient pas non plus à l'excès d'observer la vérité historique dans la peinture des caractères. Avant de présenter leurs héros à Versailles ou à Paris, ils les naturalisaient Français. Enfin, ils ne les faisaient jamais parler qu'en vers, parce que le vers ennoblit naturellement tout ce qu'il sert à exprimer.

Le XVIIIe siècle façonna ses tragédies sur celles du XVIIe. Racine devint le seul maître et les poètes travaillèrent dans sa manière. Les critiques jugeaient les nouvelles tragédies les yeux fixés sur les siennes. L'abbé Dubos n'admettait que des rois dans la tragédie, sous prétexte qu'étant « sujets par leur éléva-

tion aux catastrophes » ils donnaient à la pièce plus de grandeur et d'intérêt (1). L'abbé Batteux affirmait de même que « s'il est vrai qu'on ne peut donner le brodequin aux rois, il n'en est pas moins vrai qu'on ne peut ajuster le cothurne aux marchands » (2). Voltaire, lui aussi, malgré des contradictions, était au fond de cet avis. « Il peut arriver, sans doute, disait-il, des aventures très funestes à de simples citoyens, mais elles sont bien moins attachantes que celles des souverains dont le sort entraîne celui des nations » (3). Il prétendait ailleurs que c'était une sottise de croire « qu'un meurtre commis dans la rue Tiquetonne ou dans la rue Barbette, que des intrigues politiques de quelques bourgeois de Paris, qu'un prévôt des marchands nommé Marcel, que les sieurs Aubert et Fauconneau puissent jamais remplacer les héros de l'antiquité ». L'abbé Mallet recommandait qu'on donnât à l'amour le premier rôle dans les tragédies et il traitait de sauvages les poètes qui ensanglantaient la scène (4).

Il est vrai que, contre certains autres préjugés dramatiques, des protestations s'élevèrent vers le milieu du siècle; Voltaire, converti par les Anglais, n'aurait certes pas voulu reproduire leurs scènes parfois « horribles et dégoûtantes », mais il croyait que les Français étaient aussi scrupuleux que les Anglais étaient téméraires et qu'ils n'arrivaient pas au tragique « dans la crainte d'en passer les bornes ». Pour sa part, il

(1) Ouv. cit , t. Ier, page 58.
(2) Ouv. cit., t. III.
(3) *Commentaire sur Pertharite.*
(4) Ouv. cit., 3e partie.

admettait fort bien qu'on ensanglantât la scène (1). Il lui semblait encore déraisonnable de proscrire l'amour de la tragédie, mais en vouloir dans toutes lui paraissait « un goût efféminé ». Il s'est vanté, à maintes reprises, comme d'une audacieuse innovation, d'avoir fait représenter des tragédies sans amour (2). Il reprochait, en outre, à la tragédie française d'altérer la véritable physionomie des héros de l'antiquité (3). Il lui souhaitait, d'ailleurs, de n'avoir plus à puiser ses sujets à l'étranger et de pouvoir enfin représenter des sujets nationaux et des héros français (4). Comme Voltaire, Diderot était choqué du peu de ressemblance des héros de Corneille et de Racine avec les véritables Grecs ou Romains (5). Comme lui, il appelait de ses vœux une tragédie qui « au lieu de ces petites émotions passagères, de ces froids applaudissements, de ces larmes rares dont le poète se contente....., renverserait les esprits....., porterait dans les âmes le trouble et l'épouvante » (6). Réformateur plus hardi que Voltaire, il proposait, il croyait inventer un nouveau genre de tragédie, bourgeoise ou domestique (7). Elle

(1) *Discours sur la tragédie, à mylord Bolingbrocke* (1731). Voy. aussi : *Préface de Zulime* (1740). — *Lettre dédicace de Mérope à Maffer* (1744). — *Epître dédicace d'Oreste à la duchesse du Maine* (1750). — *Préface de Rome sauvée* (1753)... etc...

(2) *Discours sur la tragédie à mylord Bolingbrocke* (1731). — Voy. aussi : *La Prude* (1747). — Avertissement de l'auteur. — *Appel à toutes les nations de l'Europe*, édit. 1764, etc.

(3) *Préface de la mort de César* (1736).

(4) *Épître dédicace de Tancrède à Pompadour* (1760).

(5) *Paradoxe sur le comédien* (1773).

(6) Premier entretien sur *le Fils naturel* (1757).

(7) M. Petit de Julleville (*La Comédie et les Mœurs en France au moyen-âge*) découvre la tragédie bourgeoise dans certaines moralités du XVIe siècle, chap. III.

avait à ses yeux le mérite d'être plus voisine de nous, de présenter le tableau des malheurs qui nous environnent. « Quoi! fait-il dire à Dorval, vous ne concevez pas l'effet que produirait sur vous une scène réelle, des habits vrais, des discours proportionnés aux actions, des actions simples, des dangers dont il est impossible que vous n'ayez tremblé pour vos parents, vos amis, pour vous-même? Un renversement de fortune, la crainte de l'ignominie, les suites de la misère, une passion qui conduit l'homme à sa ruine, de sa ruine au désespoir, du désespoir à une mort violente, ne sont pas des événements rares, et vous croyez qu'ils ne vous affecteraient pas autant que la mort fabuleuse du tyran ou le sacrifice d'un enfant aux autels des dieux d'Athènes ou de Rome? » (1).

Ce qui ressort le plus clairement de ces citations de Voltaire et de Diderot, c'est qu'il fallait que la vieille tragédie classique fût bien malade pour qu'on offrît tant de moyens de la sauver. Corneille et Racine l'avaient épuisée. Les uns, comme Voltaire, proposaient des expédients pour en renouveler la sève. Les autres, comme Diderot, voulaient greffer sur un tronc appauvri une pousse nouvelle. Voltaire et Diderot avaient trop l'oreille des Encyclopédistes pour que leurs projets de réformes ne figurassent point dans l'Encyclopédie. Il est facile d'en découvrir çà et là les traces.

Commençons par exprimer le regret de n'avoir pas trouvé dans l'Encyclopédie de réclamations énergiques en faveur de la tragédie nationale. L'admission de sujets historiques français eût été pourtant un excellent moyen

(1) Troisième entretien sur *le Fils naturel.*

pour donner un regain de vie et d'intérêt à un genre condamné jusqu'alors aux héros anciens à perpétuité. Je sais bien que Sulzer a écrit : « A n'en juger que par le choix peu réfléchi des sujets sur lesquels on exerce les beaux-arts, il semble qu'à tous égards on ait perdu la juste idée de leur utilité et de leur importance; pour une seule fois qu'on introduit sur nos théâtres un héros qui ait des droits à notre reconnaissance, on y voit paraître cent fois Diane ou Apollon ou Agamemnon ou Œdipe, ou tant d'autres personnages vrais ou fabuleux qui vous sont parfaitement indifférents » (1). Mais ces quelques lignes sont insuffisantes et encore l'auteur est-il un Allemand. Après *Adélaïde du Guesclin, Zaïre* et *Tancrède,* après le *François Ier* du Président Hénault, après les pièces de de Belloy, nous étions en droit d'espérer que les Encyclopédistes auraient compris quelle riche veine l'histoire de France était pour la tragédie. Si personne n'en avait encore tiré parti avec génie, c'était la faute des auteurs; la matière n'en existait pas moins. Or, non seulement l'Encyclopédie ne contient aucune revendication en faveur de la tragédie nationale, mais Marmontel a déclaré que notre histoire n'offrant que brigandages et assassinats était « un champ stérile » pour la tragédie et il a renvoyé les poètes aux sujets anciens (2). Si Marmontel avait voulu dire par là qu'il était impossible à un poète français de choisir un sujet de l'histoire nationale sous peine, ou bien de commettre une erreur énorme en représentant nos rois comme des Louis XIV magnifiques et policés, ou bien d'être mis à

(1) Art. Beaux-Arts, Suppl. t. I.
(2) Art. Poésie, Suppl. t. IV.

la Bastille, s'ils les montraient avec leurs couleurs véritables, comme Fréret y avait été mis pour avoir osé dire que les premiers Francs avaient été heureux de recevoir des Romains le titre de patrices, on entrerait assez facilement dans son opinion. Mais comme c'est le fond même de notre histoire que Marmontel regardait comme un champ stérile pour la tragédie, le préjugé est inexcusable. C'est le seul heureusement qu'on ait à lui reprocher.

Il y avait encore un moyen de renouveler la tragédie, c'était d'étendre le domaine des affections tragiques. Jusqu'à Voltaire, l'amour avait presque seul occupé la scène. Le premier, ou à peu près, il avait composé des tragédies sans amour. Il fallait le suivre et l'encourager dans cette voie. C'est ce qu'a fait l'Encyclopédie. Ni Marmontel (1), ni de Jaucourt (2), ne voulaient proscrire l'amour de la tragédie. C'eût été la mutiler, car il est impossible d'exagérer l'influence de cette passion sur le cours des choses humaines, et c'est la seule qui, par la soudaineté de ses coups et la rapidité de sa marche, convienne peut-être parfaitement au système de la tragédie classique. Mais il s'élevait contre l'abus qu'on avait fait de cette passion depuis Racine : « Du moins, Racine, dit de Jaucourt, connaissait sa faute. Mais la plupart de ceux qui sont venus après cet aimable poète, trouvant qu'il était plus facile de l'imiter par ses endroits faibles que par les autres, ont été plus loin que lui dans la mauvaise route.... En renchérissant les uns sur les autres, ils ont fait une ruelle de la scène tragi-

(1) Art. Moeurs, t. III et Tragédie, Suppl. t. IV.

(2) Art. Tragédie, Tragique, t. XIV. Pris à Dubos t. I, page 123.

que; qu'on nous passe le terme! » Aussi de Jaucourt engageait-il les poètes à exploiter d'autres mines et, dans le cas où ils voudraient représenter l'amour, il leur recommandait d'en faire le fond de leurs pièces et de ne pas le transformer en pure galanterie. Marmontel, de son côté, félicitait Voltaire d'avoir peint, outre cette passion, celles, plus viriles, que les anciens aimaient tant, et d'y avoir encore ajouté le sentiment de l'humanité.

L'abus de l'amour dans les tragédies ne les rendait pas seulement fades et monotones. Les auteurs, en donnant cette faiblesse aux héros de l'antiquité, altéraient inévitablement et perpétuellement la vérité historique. Des Français amoureux, passe encore; les mœurs et la vie de société, en rapprochant les sexes, avaient fait de l'amour leur occupation favorite. Mais cette passion était loin de tenir chez les Anciens la même place que chez nous. Les Grecs et les Latins, soit à cause du rang inférieur où ils réduisaient leurs femmes, soit pour d'autres raisons, tenaient l'amour pour une faiblesse. C'était donc manquer radicalement à la fidélité historique que de les représenter comme des courtisans de Versailles, aux ordres de leurs dames et faisant dépendre de leurs caprices les plus graves événements. Voltaire avait été choqué d'un contre-sens si criant; de Jaucourt le fut comme Voltaire. « La postérité, dit-il, pourra blâmer l'abus que nos poètes tragiques ont fait de leur esprit, et les censurer un jour d'avoir donné aux Anciens le caractère de Tircis et de Philène; d'avoir fait faire toutes choses pour l'amour à des personnages illustres et qui vivaient dans des temps où l'idée qu'on avait du caractère d'un grand homme n'admettait pas le mélange de pareilles

faiblesses. Elle reprendra nos poètes d'avoir fait d'une intrigue amoureuse la cause de tous les événements qui arrivèrent à Rome, quand il s'y forma une conjuration pour le rappel des Tarquins, comme d'avoir représenté les jeunes gens de ce temps-là si polis et même si timides devant leurs maîtresses, eux dont les mœurs sont connues suffisamment par le récit que fait Tite-Live des aventures de Lucrèce » (1).

N'exagérons rien ; je ne veux pas insinuer que de Jaucourt, ou tout autre Encyclopédiste, ait poussé très loin le souci de la vérité historique. Leurs réserves faites sur l'amour, ils estimaient que les Grecs et les Latins de Racine avaient une ressemblance suffisante avec leurs originaux, comme ils jugeaient que l'Orosmane de Voltaire était un véritable fils du Prophète. Ils ne demandaient aux héros tragiques que de ne pas choquer les notions générales d'histoire, assez répandues pour que chaque spectateur pût immédiatement vérifier de souvenir. Aujourd'hui, nous sommes plus difficiles; on nous a habitués à une exactitude plus rigoureuse dans les mœurs, le costume et les détails matériels. Je serais bien tenté de reprocher à l'Encyclopédie de n'avoir pas pris les devants, mais le reproche serait injuste, puisque la connaissance assez superficielle qu'on avait de l'histoire n'avait pas fait naître le besoin d'une vérité plus scrupuleuse.

Voilà donc dans quelles limites l'Encyclopédie entendait que la vieille tragédie française fût renouvelée; voici maintenant son avis sur la tragédie bourgeoise.

Marmontel n'a pas cru que les seuls malheurs capa-

(1) Art. TRAGÉDIE, t. XIV.

bles d'attendrir et d'effrayer fussent ceux des rois et des princes. Il reconnaissait que les tragédies royales ont plus de pompe et plus de majesté que les tragédies bourgeoises. Il avait même une autre raison, très curieuse, de les croire utiles et nécessaires. Les rois ayant peine à concevoir que les malheurs de la vie commune soient un exemple effrayant pour eux, et ne se reconnaissant que dans leurs pareils, il était persuadé qu'il fallait une tragédie qui leur fût « propre », parce que « c'est presque la seule leçon qu'ils daignent recevoir » (1). A cela près, il partageait l'enthousiasme de Diderot pour la tragédie bourgeoise. A l'entendre, c'est faire injure au cœur humain et méconnaître la nature que de croire qu'elle ait besoin de titres pour être émue. « Les noms sacrés d'ami, de père, d'époux, de fils, de mère, de frère, de sœur, d'homme enfin, avec des mœurs intéressantes, voilà les qualités pathétiques » (2). Et, partant de ce principe, il jugeait Béverley (3) plus pathétique même qu'*Athalie*. « Qu'importe quel est le rang, le nom, la naissance du malheureux que sa complaisance pour d'indignes amis et la séduction de l'exemple ont envoyé dans les pièges du jeu, et qui gémit dans les prisons, dévoré de remords et de honte? Si vous demandez quel il est, je vous réponds : il fut homme de bien et pour son supplice il est époux et père; sa femme, qu'il aime et dont il est aimé, languit réduite à l'extrême indigence, et ne peut que donner

(1) Art. TRAGÉDIE, Suppl. t. IV.
(2) Art. TRAGÉDIE, Suppl. t. IV.
(3) *Béverley ou le joueur*, tragédie imitée de l'anglais, par Saurin et jouée à Paris en 1768.

des larmes à ses enfants qui demandent du pain » (1). Il ne connaissait pas de sujet plus digne de la tragédie.

Marmontel avait besoin d'un certain courage pour plaider hautement en faveur d'un nouveau genre de tragédie contre lequel la majorité des critiques s'était déchaînée. Mais ce courage était-il bien placé? La cause était-elle bonne? Marmontel a-t-il mis la publicité de l'Encyclopédie au service d'une heureuse innovation?

Il ne s'agit pas de savoir laquelle des deux tragédies, aristocratique ou bourgeoise, est préférable, laquelle s'établira sur les ruines de l'autre. Toutes les deux sont viables et ont droit de cité dans le domaine de l'art. La tragédie aristocratique répond à un besoin des spectateurs. Il est évident qu'on ne quitte pas toujours son foyer pour le retrouver tel quel au théâtre. On va au théâtre pour s'y voir sans doute, mais on y va souvent pour y voir plutôt quelque chose de supérieur à soi.

A s'y reconnaître dans le train ordinaire de la vie, on éprouverait de la fadeur. C'est à ce besoin d'une vérité plus haute, plus poétique que celle de la rue que répond merveilleusement la tragédie de Racine. Mais, d'autre part, il est non moins évident que les véritables douleurs, les véritables catastrophes, celles que nous rencontrons dans notre vie à tous sont capables de nous inspirer des émotions tragiques. La preuve, ce sont les profondes impressions que nous fait ressentir Shakespeare quand il met en scène les malheurs des plus petites gens, fût-ce d'un misérable juif de Venise. Mais pourquoi chercher si loin des rai-

(1) Art. Tragédie, Suppl. t. IV.

sons pour légitimer la tragédie bourgeoise? Elle avait si bien sa raison d'être qu'elle vit encore aujourd'hui sous le nom de drame. Des deux côtés, en effet, mêmes sources d'émotions, même instruction morale. Le drame de ce siècle est la tragédie domestique du siècle dernier, laquelle à son tour, que les contemporains le voulussent ou non, était le prolongement de la tragédie royale, sa transposition dans un milieu social plus commun, en un mot la transformation nécessaire qu'elle devait subir pour s'adapter aux mœurs et aux idées nouvelles. La tragédie royale se dédoublait parce que sa clientèle était dédoublée : d'un côté la cour et les lettrés; de l'autre, le gros public. Seulement il s'est trouvé que le gros public s'est tellement accru au détriment de l'autre, que la tragédie royale a été à peu près délaissée, tandis que la tragédie bourgeoise ou drame a confisqué pour elle tous les spectateurs. L'innovation était donc féconde et l'Encyclopédie a fait de la bonne besogne en la popularisant.

A la tragédie bourgeoise, Diderot et ses disciples assignaient le dialogue en prose (1). Ils pensaient qu'il était convenable d'exprimer des douleurs communes dans le langage de tous et que les personnages paraîtraient bien plus rapprochés des spectateurs s'ils ne s'élevaient pas au-dessus de la simplicité d'une conversation réelle. D'autres, Voltaire, par exemple, n'admettaient pas une tragédie quelle qu'elle fût, sans vers.

(1) Ce qui n'était pas davantage une nouveauté. En 1559, François Habert dans son *Sophocle*, en 1576 Louis le Jars dans sa *Lucelle*, faisaient des tragédies en prose non par caprice mais par système, pour la même raison que Diderot et Sedaine, à savoir qu'il faut parler en prose au théâtre parce qu'on parle en prose dans la vie réelle.

L'Encyclopédie s'est rangée de son avis. Marmontel convient qu'on ne saurait disputer à la prose le charme de la vérité et du naturel; que dans aucun pays du monde, dans aucun temps, les hommes n'ont parlé comme on les fait parler sur la scène; que les vers sont un langage factice et maniéré. « Mais, réplique-t-il, avec raison, est-ce la vérité toute nue qu'on cherche au théâtre? On veut qu'elle y soit embellie, et c'est cet embellissement qui en fait le charme et l'attrait. On sent qu'on va être trompé et on est disposé à l'être, pourvu que ce soit avec agrément et le plus d'agrément possible » (1).

Excellente justification du vers dans la tragédie héroïque. Les héros de cette tragédie ne parlent pas comme dans la vie réelle, parce qu'ils ne vivent pas dans la vie réelle. Pour les choses à part, le poète a pris une langue à part; pour des évènements hors du commun, une langue surhumaine, pour des sentiments extraordinaires, une langue non pas affaiblie par l'usage de tous les jours, mais pleine et forte, éclatante de lumière et d'harmonie. Les spectateurs l'écoutent avec plaisir, sans songer qu'elle n'est pas naturelle. Ils ne sont pas venus pour voir de l'ordinaire, ils sont venus à une fête, et il faut que la fête soit pour leurs oreilles autant que pour leur imagination.

Mais pour la tragédie bourgeoise, c'est tout différent. Marmontel a eu tort de ne pas distinguer. Je sais bien qu'il admettait, qu'il demandait qu'elle fût écrite en vers croisés et mêlés, mais c'étaient toujours des vers. Or, les vers sont à la tragédie bourgeoise une parure

(1) Art. Tragédie, Suppl. t. IV.

excessive; la prose est son expression nécessaire. Elle doit laisser Œdipe, Iphigénie, Mithridate, Cornélie, Pompée déclamer en beaux vers leurs idéales infortunes. C'est en prose que les « sieurs Aubert et Fauconneau » doivent exprimer leurs douleurs domestiques et leurs catastrophes bourgeoises. Prêter le vers à des petites gens, l'appliquer à des intérêts d'une si mince importance dans l'histoire de l'humanité, c'est mettre entre le sujet et le style, entre la forme et le fond, entre l'intention et l'effet une discordance toujours désagréable, souvent choquante et parfois ridicule. Pour ne pas l'avoir compris, Marmontel faussait le genre de tragédie qu'il adoptait.

Si l'on envisage, en finissant, l'ensemble des observations présentées par l'Encyclopédie ou, si l'on veut, par Marmontel presque exclusivement, sur le genre tragique, on sera étonné de la timidité et de l'indécision qu'elles dénotent dans l'esprit de leur auteur. Marmontel propose ou appuie plusieurs réformes qui ne sont que des demi-réformes, faute d'être poussées jusqu'au bout. D'une part, il consent que l'amour ne soit plus l'unique passion de la tragédie héroïque, mais il refuse qu'on prenne d'autres sujets que ceux de l'antiquité. De l'autre, il admet la tragédie bourgeoise, mais il veut qu'elle soit écrite en vers. C'était tuer l'une et l'autre tragédies en voulant les faire vivre. Il eût fallu laisser la tragédie héroïque se renouveler, s'il était possible, au moyen de sujets récoltés partout et principalement dans l'histoire nationale. Il eût fallu permettre à la tragédie bourgeoise de se constituer à son aise avec un langage propre et sans qu'elle fût obligée de rappeler les traits de sa sœur aînée. Cette incertitude

de vues n'était pas particulière à Marmontel ; elle était commune à la majorité des littérateurs de ce temps. L'Encyclopédie reflète exactement l'opinion du XVIIIe siècle sur la tragédie, avec ses hardiesses timides, son goût pour les demi-mesures, son audace dans ses théories, ses hésitations à l'application. Quoi qu'on en ait dit, on était hanté par l'image de la tragédie cornélienne et racinienne ; on ne se débarrassait pas de ce préjugé que c'était la seule forme dramatique possible. On cherchait les moyens de la rajeunir plutôt qu'on ne se proposait franchement de lui donner une rivale. De là une série d'ébauches et de replâtrages qui n'ont abouti à rien de neuf ni de durable, sans doute, mais qui ont préparé certainement les voies aux véritables rénovateurs.

## III

### LA COMÉDIE

I. Le XVIIe siècle condamnait la farce ; — le XVIIIe siècle également. — L'Encyclopédie n'a pas réagi. — Elle a eu tort, car la farce a sa raison d'être et son mérite.

II. Origine de la comédie sérieuse : La Chaussée. — Manifeste de Diderot. — Accueil généralement hostile de la critique. — L'Encyclopédie devine sa vitalité et la soutient énergiquement. — Avant que Diderot ait publié ses théories, d'Alembert et Marmontel expliquent la légitimité de la comédie sérieuse. — Après la publication des *Entretiens* de Diderot, Marmontel et Sulzer reviennent avec plus de détail sur la théorie de la comédie sérieuse. — Les deux parties solides du programme de Diderot, la légitimité des sujets et l'emploi de la prose, sont défendues, la première par Sulzer, l'autre par Marmontel. — Les deux points faibles, la substitution des conditions aux caractères et celle des tableaux aux coups de théâtre, sont dénoncés, le premier par Sulzer, le second par Marmontel.

I

Si l'on est curieux de renseignements sur la comédie en général et ses différentes espèces, sur les caractères comiques, sur le rire, etc., on trouvera dans l'Ency-

clopédie tout ce qu'on a l'habitude de lire là-dessus dans les Poétiques.

Pour moi, je passerai outre, allant droit aux deux seules questions qui intéressent mon sujet, la farce et le drame. Par ses doctrines sur la farce, l'Encyclopédie est restée fidèle aux traditions du XVII[e] siècle; par ses doctrines sur le drame, elle a rompu avec elles.

Le XVII[e] siècle avait condamné la farce même dans le théâtre de Molière. On connaît la sentence de Boileau (1). Personnellement, celui-ci goûtait assez la farce; car c'était un Gaulois de la vieille roche. Mais, comme législateur du Parnasse, il refusait de lui donner une place parmi les genres littéraires. Aussi a-t-il enlevé le prix de la comédie à Molière, l'accusant d'avoir trop versé dans la farce. Fénelon et La Bruyère ont partagé absolument son avis (2).

Le XVIII[e] siècle hérita des doctrines de Boileau. L'abbé Dubos proscrivait la farce sous prétexte que trop peu de personnes ont fréquenté les originaux dont elle expose des copies pour pouvoir juger de la vraisemblance, et que d'ailleurs « on se lasse de la mauvaise compagnie sur le théâtre, comme on s'en lasse dans le monde » (3).

Voltaire ne contestait pas la gaieté des farces de Molière, mais il sentait le besoin d'excuser Molière de les avoir écrites et croyait trouver une excuse suffisante dans la nécessité d'amuser « le peuple grossier » et aussi dans l'indigence de la troupe de Molière (4).

(1) Boileau, *Art poétique*, III.

(2) Voy. *Lettre à l'Académie*, VII. — *Caractères*, I.

(3) Ouv. cit., t. I, p. 168.

(4) *Sommaire des pièces de Molière*, 1739.

Diderot, tout en reconnaissant qu'« une farce excellente n'est pas l'ouvrage d'un homme ordinaire » et qu'il n'est pas donné à tout le monde « d'estropier la figure humaine à la façon de Molière », n'en était pas moins persuadé qu'il est impossible à la comédie de se tourner en farce « sans se dégrader » (1).

L'Encyclopédie n'a pas songé à contredire son siècle sur ce point. Marmontel, son interprète, n'a admis que le comique noble. Il a proscrit la farce en vertu des mêmes considérants que Boileau. C'est, dit-il, une « espèce de comique grossier, où toutes les règles de la bienséance, de la vraisemblance et du bon sens sont également violées. L'absurde et l'obscène sont à la farce ce que le ridicule est à la comédie » (2). Obscène est de trop. Il a paru malheureusement des farces obscènes, relevant des tribunaux et non de la critique littéraire; mais l'obscénité n'est pas le caractère essentiel de la farce, la loi du genre. Rien d'obscène, par exemple dans Pathelin. Il est donc injuste de faire entrer ce mot dans une définition de la farce, comme si le vice qu'il désigne était inhérent à cette espèce de comédie. Quant au reproche d'invraisemblance et d'absurdité, les préjugés littéraires de Marmontel l'expliquent sans le justifier. Ce qui nous plaît précisément dans la farce, c'est la verve folle avec laquelle l'auteur produit des situations impossibles, crée des personnages ou plutôt des caricatures drôlatiques. Nous donnons libre carrière à son imagination, pourvu que ses types conservent,

(1) *Troisième entretien sur le Fils naturel*, 1757, et *Traité de la poésie dramatique.*

(2) Art. Farce, t. VI.

comme les grotesques de Callot, les traits essentiels de la figure humaine.

Marmontel avait une raison très curieuse de détester la farce : c'est qu'elle était le spectacle du peuple. Or le peuple ne lui inspirait que du mépris. Ce fut là une des plus étranges contradictions des philosophes du XVIIIe siècle : ils faisaient grand étalage de philanthropie et ils avaient du peuple le même dégoût que les grands seigneurs. Leur philanthropie était un sentiment purement métaphysique, qui ne s'exerçait qu'à distance, se satisfaisant par de belles théories, mais n'engageant à rien dans la pratique. C'est Voltaire qui a écrit : « Ce pauvre peuple qui n'est que le sot peuple... Il me paraît essentiel qu'il y ait des sots ignorants... Quand la populace se mêle de raisonner, tout est perdu... A l'égard de la canaille, je ne m'en mêle pas, elle sera toujours canaille » (1). Et d'Alembert n'affichait pas un moindre dédain pour « la sottise du peuple, sa curiosité sans objet, sa charité sans délicatesse, son inepte et offensante bonté, sa dureté compatissante » (2). De même, Marmontel avait horreur du peuple, « le bas peuple », comme il l'appelait, « dont l'esprit et le goût ne sont point cultivés et n'ont pas besoin de l'être ». Il étendit son mépris à tout ce qu'aime le peuple, à la farce en particulier : « La farce est le spectacle de la grossière populace et c'est un spectacle qu'il faut lui laisser, mais dans la forme qui lui convient, c'est-à-dire avec des tréteaux pour théâtre et pour salles des carrefours; par là, il se trouve à la bienséance des seuls

(1) Passim.
(2) *Hist. des Membres de l'Académie française : Éloge de Marivaux.*

spectateurs qu'il convienne d'y attirer ». Ces scrupules font voir trop de délicatesse. Ce que Marmontel n'aimait pas dans la farce, c'était ce qui lui est vraiment propre, l'exubérance de la gaieté, le gros rire, qu'il laissait dédaigneusement au vulgaire. Il avait tort. Le gros rire a du bon (1), quand il n'est pas excité par quelque équivoque impure. Il est sain, il réjouit le cœur, il ne laisse pas après lui un arrière-goût d'amertume, comme ce rire délicat, provoqué en général par les comédies de Molière, qui invite aux réflexions sérieuses, ou même tristes, sur la faiblesse et la folie humaines. Il était la consolation du peuple aux jours des grandes catastrophes. Marmontel montrait de l'étourderie à la lui enlever (2). Il aurait mieux fait d'engager ses contemporains à se familiariser avec la farce honnête et spirituelle que d'épouser les préjugés du XVII^e^ siècle en la présentant comme le ragoût de la canaille.

## II

Mais Marmontel a été du XVIII^e^ siècle, et tous les Encyclopédistes l'ont été avec lui, quand il s'est agi de la Comédie sérieuse de Diderot, autrement dit du drame.

On en connaît les origines. Marivaux, Destouches et Piron firent les premiers essais en ce genre, mais sans étalage de thèse, ni plaidoyers ambitieux. Le véritable inventeur du genre fut La Chaussée (3) : il eut la con-

(1) M. Nisard s'est fait le défenseur du gros rire dans son *Histoire de la Littérature française*, t. II, p. 85.

(2) Voy. là-dessus P. de Julleville, *La Comédie et les Mœurs au Moyen-Age*, Introduction.

(3) Voy. là-dessus G. Lanson, *Nivelle de La Chaussée et la Comédie larmoyante.*

ception nette et distincte de ce que d'autres avaient fait par hasard, il voulut constamment ce que d'autres avaient voulu par accident. Il eut l'audace d'être franc, d'annoncer le dessein d'émouvoir au lieu de faire rire. En cela consiste son originalité et son mérite, plutôt que dans ses pièces qui sont illisibles. Mais, au moment de leur apparition, elles eurent une si grande vogue que Fontenelle et Voltaire, jaloux, en composèrent de semblables (1). Vers le milieu du siècle, la comédie sérieuse parvint à son plus haut degré de faveur sous la triple influence des romans anglais de Richardson, qui avaient mis à la mode la peinture des sentiments de famille, des idées de l'époque, de plus en plus tournées vers les questions sociales et vers la bourgeoisie, enfin de cette sensibilité, dont tout le monde se piqua, comme d'une marque de vertu, par réaction contre le règne du persiflage et de la rouerie, qui avait commencé avec la Régence (2).

C'est alors que Diderot s'en mêla. Plus tapageur que La Chaussée, il ne se borna pas à composer des comédies suivant la formule, il fit une solennelle exposition des principes du nouveau genre (3). Ce genre était la Comédie sérieuse, intermédiaire entre la tragédie, même bourgeoise, expression de douleurs et de catastrophes, royales ou non, et la Comédie, bornée jusque-là aux côtés plaisants de la vie humaine. Elle devait

(1) Fontenelle, *Macate, le Tyran, le Testament, Henriette*, etc..... Voltaire, *Nanine*.

(2) Sur cette mode de sensibilité, voy. Taine, *Origines de la France contemporaine*, t. I, liv. II, chap. III.

(3) Dans les *Entretiens sur le Fils Naturel* et dans le *Traité de la Poésie dramatique*.

mêler les éléments de la tragédie domestique et de la comédie purement comique, montrer la réalité tout entière et dans sa complexité, provoquer à la fois le rire et les larmes (1), instruire enfin par une leçon morale toujours mêlée à l'action. Tentative fort légitime, mais gâtée par quelques paradoxes de la théorie elle-même, et compromise au XVIIIe siècle par l'échec piteux des pièces de Diderot, dès qu'il voulut joindre l'exemple au précepte.

Quels étaient les articles principaux du programme de Diderot? Choisir d'abord comme sujet non un ridicule des hommes, mais « les points de morale les plus importants », de manière que la comédie cesse d'être la représentation d'un vice ou d'un travers, pour devenir « la discussion véhémente des règles, des devoirs » de l'homme, le roman de Richardson en action. Le poète agiterait, par exemple, la question du suicide, de l'honneur, du duel, de la fortune, des dignités. Une seconde obligation capitale était de substituer sur la scène la condition au caractère. C'était la condition, ses avantages, ses embarras qui devaient devenir l'objet principal. Sans doute, on avait déjà représenté bien des financiers, mais pas le financier; bien des pères de famille, mais pas le père de famille. Une carrière immense s'ouvrait ainsi au génie des auteurs : on pourrait jouer l'homme de lettres, le philosophe, le commerçant, le juge, l'avocat, le politique, le citoyen, le magistrat, le finan-

(1) Sans nuire à l'unité d'impression bien entendu, car il serait puéril de vouloir faire des œuvres où le rire et les larmes se balanceraient. Serait-ce même possible? J'en doute. Mais à supposer que cela le fût, ce serait aux dépens de l'éclat du rire et de la flamme de l'émotion, ce serait composer de gaieté de cœur une œuvre terne et plate.

cier, le grand seigneur, l'intendant : « Ajoutez à cela toutes les relations : le père de famille, l'époux, la sœur, les frères... Songez qu'il se forme tous les jours des conditions nouvelles. Songez que rien peut-être ne nous est moins connu que les conditions, et ne doit nous intéresser davantage. Nous avons chacun notre état dans la société ; mais nous avons affaire à des hommes de tous les états. Les conditions ! Combien de détails importants, d'actions publiques et domestiques, de vérités inconnues, de situations nouvelles à tirer de ce fond ! Et les conditions n'ont-elles pas entre elles les mêmes contrastes que les caractères ? Et le poète ne pourra-t-il pas les opposer ? » En outre, l'auteur comique ne devra plus craindre de mêler dans sa pièce ce que la vie ne sépare pas, le rire et les larmes : « L'homme n'est pas toujours dans la douleur ou dans la joie ». Point de coups de théâtre ; cela sent trop l'artifice. L'auteur les remplacera par les tableaux. « Une disposition des personnages sur la scène, si naturelle et si vraie, que, rendue fidèlement par un peintre, elle me plairait sur la toile, est un tableau ». Enfin la nouvelle comédie visant à reproduire exactement la réalité, la prose sera son expression nécessaire. Voilà, resserrée en quelques lignes, la poétique du nouveau genre préconisé par Diderot.

Quel accueil lui fit la critique ? Un accueil très hostile en général. Avant comme après Diderot, la comédie sérieuse compta plus de détracteurs que de partisans.

Avant l'intervention de Diderot, l'abbé Mallet la condamnait au nom du principe de la séparation des genres : « Il ne faut jamais transposer les limites des arts, ou confondre les genres sous prétexte de les enri-

chir » (1). Il lui reprochait surtout de troubler le spectateur par le mélange du rire et des larmes. Bref, il appelait les pièces de ce genre « des monstres dramatiques » et les citait comme une preuve de la décadence du goût. Un amateur, M. de Chassiron, écrivait contre elles une véritable philippique, les proscrivant pour deux raisons, parce qu'il n'en voyait aucune trace chez les anciens et parce que le mélange des impressions gaies et tristes lui paraissait contre nature et propre à dérouter le spectateur (2).

Après que Diderot eut donné une forme arrêtée à ce genre de comédie jusqu'à lui indécis et tâtonnant, les incrédules et les railleurs devinrent plus nombreux encore. Ce fut, suivant Naigeon, une véritable levée de boucliers. Ce lettré fanatique de Diderot a dénoncé avec amertume « tous ces écrivains de gazette et ces petits faiseurs de vers et de tragédies, dont Paris fourmille, qui se sont crus obligés de dire des injures à l'auteur de ces ouvrages et de défendre contre lui la cause de ce qu'ils appellent le bon goût ». N'en citons que trois et non des moindres. Sabatier de Castres ne voulait à aucun prix admettre un genre qui lui semblait bâtard. « Il répugne à toutes les règles », disait-il (3). Or, « les règles développées par le goût sont posées sur des principes invariables ». Et il ajoutait avec ironie : « Les deux Corneille, Molière, Racine, Despréaux, Rapin, Regnard, Destouches, Boissy, l'abbé Desfontaines, Piron, Palissot et mille autres, n'ont reconnu qu'un

(1) Voy. ouv. cit., 3e partie.

(2) *Réflexions sur le comique larmoyant.*

(3) *Les trois siècles de notre littérature,* 1er vol. Art. Chaussée (Nivelle de La).

seul genre de comédie, qui consiste dans l'exposition des vues et des ridicules à dessein de les corriger, et ces noms respectables en fait de législation littéraire valent bien ceux des Diderot, des Marmontel, des Beaumarchais, des Mercier et des Sedaine » (1). Un théoricien de la Comédie, assez estimé, Cailhava, rejetait la comédie larmoyante, en vertu du principe incontestable, selon lui, de la séparation des genres. Il ne refusait pas à l'auteur le droit d'introduire des situations touchantes dans ses pièces, mais pourvu qu'il se tînt dans les limites observées par Molière. Enfin Collé (2), un poète de *la Foire et du Caveau,* exhalait dans son Journal sa mauvaise humeur contre la Comédie nouvelle et ne tarissait pas en mordantes épigrammes contre Diderot.

Au milieu d'un pareil déchaînement de railleries, de colères et de jalousies, la Comédie sérieuse ne rencontra que de rares avocats. Fréron la défendit contre Chassiron (3), Voltaire la patronna à plusieurs reprises, mais assez mollement ; il se contredit même jusqu'à la cribler parfois de ses sarcasmes (4). Après la représentation du *Fils naturel,* Grimm (5), Mercier (6) et Beaumarchais (7) prirent énergiquement sa défense ; les deux derniers composèrent même des pièces dans ce genre. Mais,

(1) *L'art de la Comédie*, liv. II, chap. IX.

(2) Journal I, p. 53, 32. — II, 109. — III, 200, 241.

(3) *Lettres sur quelques écrits de ce temps,* t. IV, lettre I.

(4) Voyez : *Préface de l'Enfant prodigue* (1738). — *Préf. de Maxime* (1749). — *Préf. de l'Écossaise* (1760). — Commentaire sur *don Sanche d'Aragon* et sur *Pertharite* de Corneille.

(5) III, 354. — VI, 443. — VII, 412, 414. — VIII, 74, 89, 129, 321. — IX, 282. — X, 302, 508. — XI, 50, 61, 86.

(6) Voy : *Préface de ses drames,* et son *Essai sur l'Art dramatique,* passim.

(7) *Eugénie* et sa préface (1767).

parmi tous les partisans de la Comédie sérieuse, ménageons une place honorable à l'Encyclopédie qui, avant comme après le manifeste de Diderot, protesta en sa faveur contre ses trop classiques adversaires.

C'est dès la Préface que d'Alembert a parlé de la Comédie sérieuse. Il proclamait avec orgueil (à tort sans doute, mais sincèrement) (1) que c'était au XVIII^e^ siècle que revenait l'honneur de l'avoir introduite en France. Pour savoir si l'on devait accepter ce nouveau genre ou le rejeter, il déclarait qu'il n'irait pas demander aux anciens leur opinion. Il l'acceptait, disait-il, parce qu'il lui plaisait et il conseillait à ses contemporains d'en faire autant : « On aurait tort de le rejeter puisqu'il en résulte un plaisir de plus ». Il laissait d'ailleurs entendre qu'en cherchant bien on lui trouverait des ancêtres jusque dans l'antiquité.

Marmontel a cherché et il a rattaché la comédie de Diderot à celle de Térence. « Il faut, dit-il, n'avoir jamais lu les Anciens pour en attribuer l'invention à notre siècle; on ne conçoit même pas que cette erreur ait pu subsister un instant chez une nation accoutumée à voir jouer l'*Andrienne* de Térence, où l'on pleure dès le premier acte » (2). La comédie sérieuse est, suivant lui, le genre dramatique où il est le plus difficile d'exceller. Il ne s'agit pas en effet de représenter des personnages extraordinaires, sortis tout entiers du cerveau du poète, comme dans la tragédie; il faut peindre

(1) Nul ne soupçonnait alors que le genre avait existé dès le XIII^e^ siècle comme l'établit M. Lénient (*La satire en France au Moyen-Age*, chap. XX). La Comédie larmoyante, conclut M. Lénient, « n'est pas une invention moderne, une importation anglaise ou allemande, comme on l'a dit si souvent : elle a fleuri dès les premiers temps de notre théâtre ».

(2) Art. COMÉDIE, t. III.

d'après nature, et non, comme dans la comédie, en appuyant sur les traits : « C'est la simple nature qu'il faut saisir, » évitant à la fois d'être froid et romanesque ; « or, c'est le dernier effort de l'art d'imiter la simple nature ».

Jusqu'ici l'Encyclopédie s'est bornée à demander pour la comédie sérieuse le droit à l'existence, se fondant sur son antiquité et sur la réalité de son objet. Mais après que Diderot eut publié son programme retentissant, Marmontel et Sulzer (1) revinrent sur ce sujet avec plus de détail, exposant longuement les mérites et les vraies conditions du genre. Mieux encore, ils démêlèrent avec une rare clairvoyance quels étaient les défauts de la théorie de Diderot et ils indiquèrent les moyens de l'en débarrasser.

Le programme de Diderot contenait deux articles inattaquables : celui où il expliquait quels devaient être les sujets de la comédie sérieuse et celui où il recommandait l'emploi de la prose dans le dialogue.

Sulzer était d'accord avec Diderot sur la valeur et la légitimité de la comédie sérieuse. Il n'admettait pas qu'on accordât le nom de comédie seulement aux pièces plaisantes : « Toute action mise sur la scène qui peut amuser agréablement les personnes d'esprit et de goût, sans remuer le sentiment avec trop de véhémence, ni exciter fortement des passions sérieuses, est une bonne comédie » (2). Il conseillait avec Diderot de représenter

(1) On ne doit pas s'étonner de trouver ici le nom de cet Allemand. Sa patrie avait été, grâce à Lessing, la plus prompte à comprendre la pensée de Diderot et la plus empressée à adopter la comédie sérieuse. Sur ce rôle de Lessing dans la naturalisation en Allemagne des théories de Diderot, Voy. Crouslé, *Lessing et le goût français en Allemagne*, chap. Diderot et la tragédie bourgeoise.

(2) Art. Comédie, Suppl. t. II.

« des actions raisonnables et vertueuses, des mœurs conformes à la nature, des caractères exempts de ridicules et de bizarreries ». Il voulait que le théâtre fût l'image de la nature, qu'on y vît « agir les hommes dans l'immense variété des conjonctures de la vie ». Les hommes ont des défauts et des ridicules, sans doute, mais ils offrent aussi « des exemples de procédés honnêtes, de sentiments nobles, de droiture, de toutes les vertus civiles ». Pourquoi ne les verrions-nous pas avec plaisir? « Tout tableau moral qui nous présente l'homme dans son véritable caractère, toute scène qui exprime bien les sentiments, les pensées, les projets et les entreprises des hommes, sont, pour le spectateur qui pense, un coup d'œil agréable. » Sulzer ne tarit pas là-dessus et avec raison. C'est qu'il touchait le point juste et fécond des théories dramatiques de Diderot, la conception d'un drame simple et vrai, image de la vie humaine, offrant, dans une juste proportion, ce mélange de bien et de mal, de sérieux et de plaisant qui est le procédé même de la nature. Au XVIIIe siècle Sedaine, et au nôtre A. Dumas et Georges Sand, ont prouvé avec éclat combien cette conception était réalisable, pourvu qu'on ne la faussât point par une absence de mesure et de tact.

La conception du drame vanté par Diderot appartenait à La Chaussée; l'idée de l'écrire en prose est de Diderot seul; c'est sa part de féconde originalité. La logique l'exigeait; un genre qui cherchait sa raison d'être dans la reproduction la plus exacte possible de la réalité ne pouvait pas, sous peine de mentir à son programme et de manquer son but, s'exprimer dans la langue artificielle des vers. Marmontel a été de cet avis; c'est lui qui s'est chargé de plaider dans l'Encyclopédie

en faveur de l'innovation de Diderot (1). L'événement lui a donné raison; depuis Diderot, les drames sont écrits en prose.

Les deux points faibles de la doctrine de Diderot étaient la substitution des conditions aux caractères et celle des tableaux aux coups de théâtre.

La condition par elle-même n'est pas un principe de comédie. Quelle idée comique ou tragique puis-je me faire du père de famille en général, ou du financier ou du magistrat? Ces conditions ne sont intéressantes qu'en tant qu'elles mettent de la variété dans les caractères qui se teignent à travers chacune de nuances infinies. Mais le plaisir et le prix d'une comédie sont dans les caractères eux-mêmes. Ce qui nous plaît, c'est de les voir se diversifier à l'infini dans une même condition. Et puis, il y a des pères de famille, des financiers, des juges; le juge, le financier, le père de famille n'existent pas. Tel juge diffère de tel autre; tel père de famille n'a rien de commun avec un autre père de famille; il y a le financier vaniteux et le financier modeste; il y a le médecin tant pis et le médecin tant mieux. C'est donc toujours au caractère que nous revenons (2). Peindre le père de famille, le juge, le financier, etc., chacun tel qu'il doit être, c'est peindre une convention, une abstraction pure; autant vaut ne pas leur donner de noms, mais les désigner par des lettres. C'est ce que Sulzer a parfaitement compris. Il a rappelé aux auteurs comiques que l'étude des caractères doit être leur premier

(1) Art. Vers, Suppl. t. IV.

(2) C'est ce que répondait déjà à Diderot Palissot, *Petites lettres sur de grands philosophes.*

travail : « Le poète comique fera une étude très particulière des divers caractères des hommes ». « Après », mais seulement après, « il observera comment ces caractères sont encore modifiés par le genre de vie, les liaisons extérieures, les égards, les devoirs et autres circonstances ». Mais ce n'est plus la théorie de Diderot. Nous sommes retournés à Molière qui n'a pas fait autre chose que de bien définir des caractères et les mettre dans des situations particulières. Sulzer a corrigé l'un par l'autre.

C'est Marmontel qui s'est élevé contre l'abus que Diderot voulait faire des tableaux. Le drame est une action ; l'arrêter en un point pour former un tableau, c'est mettre l'immobilité de la toile à la place du mouvement et de la vie. Ajoutez que c'est remplacer l'éloquence de l'esprit par l'éloquence du corps, « l'éloquence du geste » (1); réduire la pièce à n'être qu'un plaisir des yeux « bien plus facile à séduire que l'esprit et la raison », enfin ravaler l'auteur au métier de librettiste chargé d'esquisser le canevas sur lequel l'acteur, devenu le véritable créateur de la pièce, improvisera ses attitudes, ses hoquets et ses bégaiements. Marmontel rappelait à ses contemporains que ce fut la pantomime qui précipita à Rome la fin de la poésie dramatique.

Ainsi non seulement l'Encyclopédie a adopté avec empressement la comédie sérieuse, mais elle a tâché de la débarrasser des conditions compromettantes que Diderot lui avait imposées. Si ce genre a subi vers la fin du XVIII^e^ siècle et au commencement du nôtre

(1) Art. PANTOMIME, Suppl. t. IV.

une éclipse passagère, cela n'a pas été la faute de l'Encyclopédie. Aujourd'hui qu'il a reparu et qu'il triomphe pleinement sous le nom du drame (1), avec les deux traits caractéristiques si bien saisis et mis en lumière par Marmontel et par Sulzer, savoir une vigoureuse représentation de la vie avec des personnages de condition moyenne et l'emploi de la prose, il serait injuste qu'il ne se montrât pas reconnaissant non seulement envers son père, mais envers ses parrains. La clairvoyance de l'Encyclopédie en ce qui concerne le drame de l'avenir rachète largement ses préjugés sur la farce.

(1) On remarquera que j'ai eu lieu de faire la même observation plus haut sur la tragédie domestique. C'est qu'en effet la tragédie domestique et la comédie sérieuse, qui n'étaient séparées par aucune différence essentielle, se sont fondues ensemble et que leur combinaison a formé le drame.



# CHAPITRE VI

## L'ENCYCLOPÉDIE ET LA POÉSIE PASTORALE

Le XVII$^{e}$ siècle a échoué dans la poésie pastorale. — Le XVIII$^{e}$ siècle a suivi ses errements; théorie de l'abbé Joannet. — L'Encyclopédie a été de son siècle; cependant elle a réagi en partie. — De Jaucourt exclut, il est vrai, de la poésie pastorale les passions violentes, mais il exige que le sujet de la poésie pastorale soit un sujet champêtre. — Il demande que les bergers soient représentés délicats; — mais avec naturel et simplicité. — L'Encyclopédie est muette sur les descriptions de la nature, considérée comme cadre des pastorales.

On peut dire qu'à part quelques vers de Racan et de Segrais, le XVII$^{e}$ siècle a échoué dans la Poésie pastorale. Ce ne sont pas les allégories de M$^{me}$ Deshoulières, encore moins les idylles de la Motte-Houdard et de Fontenelle, que nous citerions aujourd'hui comme des modèles du genre. Les théoriciens qui ont voulu fixer les lois de la pastorale, comme Boileau ou Fontenelle, ne se sont pas moins abusés que les auteurs. Un exemple : nous sommes d'accord pour reprocher à Ronsard d'avoir revêtu la pastorale d'une élégance qui jure avec son caractère et à Virgile d'avoir rendu l'églogue digne des consuls. Boileau, au contraire, accusait le premier de grossièreté dans les sentiments et dans le langage et félicitait le second de sa noblesse. De son côté, Fontenelle enseignait que la poésie pastorale peut

se passer d'un sujet champêtre, qu'elle ne doit être qu'un cadre commode dans lequel le poète place à son gré des Chloris et des Tircis aux sentiments raffinés et à l'esprit subtil. Plus exclusif encore que Boileau qui vantait du moins Théocrite, il jugeait les bergers du poète syracusain « trop bergers et sentant trop la campagne ». C'est qu'à tous ces beaux esprits il manquait deux qualités également nécessaires aux poètes bucoliques et aux théoriciens du genre, l'amour sincère et la connaissance des choses rustiques. Hommes de salon avant tout, ils n'avaient vu de la campagne que ce qu'on en voit, en voyage, par la portière d'une chaise de poste, ils ne la comprenaient que comme le théâtre coquet d'une aventure galante, ils ne la peignaient qu'avec leurs souvenirs classiques ou avec des métaphores de citadin, couvrant les réalités du voile décent de la périphrase (1).

Au XVIIIe siècle les mêmes causes produisirent les mêmes effets (2). Les théoriciens de la poésie pastorale reproduisirent fidèlement les leçons de Boileau et de Fontenelle, quand ils ne les exagérèrent pas. Je n'en citerai qu'un, parce qu'il les résume tous. Partant de ce principe, que les poètes bucoliques « doivent moins nous peindre l'état présent de la vie champêtre que les charmes qu'elle peut avoir », l'abbé Joannet, un esprit fin et orné, croyait bon qu'ils s'éloignassent de nos temps malheureux, pour remonter jusqu'aux premiers âges du monde, auxquels l'histoire ou la fiction a donné

(1) Consultez là-dessus C. Martha : *La délicatesse dans l'art*, et *La fausse délicatesse dans la Poésie rustique*.

(2) Je ne parle que des pastorales proprement dites. On trouve dans le théâtre de Dancourt et dans celui de Marivaux de vrais paysans.

le beau nom de siècle d'or (1). Car « ce n'est pas dans le sein de nos campagnes qu'il faut aller chercher les évènements qui peuvent servir de matière à la poésie pastorale ». Esclaves malheureux, « nos bergers sujets aux passions les plus brutales », ensevelis dans « la plus grossière ignorance », tristes jouets de « la plus affreuse pauvreté », dans les plaisirs qui les amusent, comme dans les peines qu'ils éprouvent, fourniraient bien sans doute au poète des actions à représenter; mais « ces actions toujours basses » ne formeraient jamais des tableaux gracieux, des images riantes, « qu'autant que la peinture s'éloignerait de la vérité » (2). Comme si la vérité était le souci des poètes bucoliques du XVIIIe siècle! Comme si leurs bergers de l'âge d'or étaient authentiques!

Voici d'ailleurs comment l'abbé Joannet conseillait aux poètes de se représenter les bergers : « Un peuple d'hommes heureux, formés des mains de la pure nature, livrés aux charmantes impulsions d'un instinct plein de raison, destinés par leur état à habiter des campagnes où l'art et le crime n'aient point pénétré, occupés de tout ce qui peut rendre commode et gracieux le séjour champêtre, attentifs à augmenter en eux, à perfectionner les dons précieux dont la nature les a prévenus et soigneux d'en tirer tout l'avantage compatible avec le bien com-

(1) Ouv. cit., t. III. Voy. encore par exemple Gaillard, ouv. cit., t. II, chap. VI. — Hardion, ouv. cit. *Traité de la Poésie*, chap. XV.

(2) Au point de vue historique, ce tableau n'est pas exagéré, si l'on en croit M. Taine (*Les origines de la France contemporaine*, t. I, liv. V, chap. I), qui estime que la fameuse peinture si connue de La Bruyère sur le paysan (*de l'Homme*, § 128) « pour le premier quart du siècle qui précède la Révolution, bien loin d'être trop forte, est trop faible...., que pendant un demi siècle et davantage, jusqu'à la mort de Louis XV, elle demeure exacte; peut-être même au lieu de l'atténuer, faudrait-il la charger ».

mun de la société ». Quant à leurs mœurs, elles doivent être « pures et exemptes de crimes ». Les passions violentes et surtout leurs excès, si funestes à la société, doivent être inconnus parmi eux. L'ambition, la cupidité, la vengeance, ne doivent avoir pour objet « que de toucher le cœur d'une bergère, que de posséder le chien le mieux dressé et le troupeau le plus fécond ». Il faut qu'ils ne connaissent de l'envie que ce qui est émulation, du déguisement que ce qui est badinage, de la fierté que ce qui est sentiment. « La candeur doit régner dans leurs discours, la douceur dans leurs plaintes, la modération dans leurs reproches, la sincérité dans leurs démonstrations et la fidélité doit être inséparablement liée à leurs promesses ».

L'abbé Joannet admettait bien qu'on mêlât à ces modèles de pureté et de noblesse un personnage moins vertueux, mais admirez les méfaits de ce scélérat : « Il brisera de dépit ses chalumeaux, jettera des sortilèges sur les troupeaux de son rival, dérobera un agneau, une houlette, des fruits ». Encore demandait-il que ces caractères odieux ne fussent introduits dans la pastorale qu'avec « les ménagements et les adoucissements nécessaires pour en relever l'objet principal qui est la probité et l'innocence ».

Enfin, pour compléter sans doute leur vraisemblance, l'abbé Joannet exigeait que les bergers fussent païens et même, disait-il, « il est assez d'usage de les supposer instruits des secrets les plus importants de la mythologie ».

Leur langage sera naturellement en rapport avec leurs mœurs. Ils faudra qu'ils évitent « la moindre grossièreté dans leurs expressions », c'est-à-dire qu'ils ne désignent

pas par leur nom les animaux de la ferme, les instruments d'agriculture, les produits de la campagne. L'abbé Joannet admettait qu'ils employassent des proverbes, mais à condition qu'il en relevassent le sens, souvent bas, par la beauté de l'application.

Voilà la note générale et dominante de la critique. Je ne connais que Diderot qui sentît profondément tout ce qu'il y avait de chimérique dans les Églogues à la Fontenelle. Personne n'ignore combien peu il goûtait les tableaux de Boucher et de Watteau. Or, il lui est arrivé souvent, quand il ne paraissait viser que les peintres, d'atteindre les auteurs de pastorales : « Cet homme a tout (Boucher) excepté la vérité » (1); ou encore : « Je vous défie de trouver dans toute une campagne un seul brin d'herbe de ses paysages... Ce sont quatre petites églogues à la Fontenelle. Peut-être les mœurs de Théocrite ou celles de Daphnis et Chloé, plus simples, plus naïves, m'auraient intéressé davantage » (2). Ailleurs : « J'aime mieux la rusticité que la mignardise et je donnerais dix Watteau pour un Téniers. J'aime mieux Virgile que Fontenelle et je préférerais volontiers Théocrite à tous les deux ; s'il n'a pas l'élégance de l'un, il est plus vrai et bien loin de l'afféterie de l'autre » (3).

Mais Diderot est une exception. Pour un qui était de son avis, mille pensaient comme l'abbé Joannet. En 1770, Sabatier de Castres ne croyait encore pouvoir mieux faire, pour donner à ses lecteurs une juste idée

(1) Salon, 1761.
(2) Salon, 1765.
(3) Pensées détachées. — Voy. aussi *Étude de Diderot sur les Saisons de Saint-Lambert*, dans Grimm ; fév. 1769.

du genre pastoral, que de reproduire les conseils de ce dernier (1).

Voilà ce qu'il ne faut pas oublier, si l'on ne veut pas tomber de son haut en lisant l'article du chevalier de Jaucourt (2) sur la Poésie Pastorale et le critiquer avec trop d'amertume. Cette précaution prise, on pourrait finir par trouver, à côté des théories de convention que l'Encyclopédie a adoptées avec trop de complaisance, quelques vues assez hardies pour l'époque.

De Jaucourt a commencé par déclarer que la matière de la poésie pastorale est la peinture du « repos de la vie champêtre », fruit « d'une juste abondance, d'une liberté parfaite, d'une douce gaieté ». Quel est l'homme fatigué des villes qui le contredirait? Il prétend que la campagne, autrement dit la poésie pastorale, est « le règne de la liberté, des plaisirs innocents, de la paix, de ces biens pour lesquels les hommes se sentent nés, quand leurs passions leur laissent quelques moments de silence pour se reconnaître ». Il a raison, mais il ne faut pas, sous peine de glisser dans la convention, éloigner les loups de ces bergeries, c'est-à-dire les passions et leurs orages. Or, de Jaucourt admet bien les passions, mais les « modérées » seulement, celles qui produisent « des plaintes, des chansons, des combats poétiques, des récits intéressants ». Ainsi il affirme qu'un berger qui s'étrangle à la porte de sa bergerie n'est point un spectacle pastoral, parce que dans la vie des bergers « on ne doit pas connaître les degrés des passions qui mènent à de tels emporte-

(1) Dictionnaire de Littérature.

(2) Art. Pastorale, t. XII.

ments ». Si le berger est malheureux, « il doit s'en prendre à ses yeux ou bien aux rochers ». Ou, s'il veut mourir à tout prix, il pourra « se jeter dans la Seine », mais, remarquez la restriction, « sans cependant s'y noyer tout à fait ». Etrange conception de la vie pastorale ! De Jaucourt supprimait sans s'en douter la moitié au moins de la réalité. Assurément il faut choisir dans la poésie bucolique comme dans tous les arts; mais le choix ne doit jamais porter uniquement sur le côté riant et sentimental de la vie des bergers. C'est à être vrai sans réalisme dégoûtant que le poète doit viser. Or quoi de plus vrai que de prêter aux paysans dans certaines circonstances des passions violentes? Il semble même qu'elles leur conviennent plus qu'au reste des hommes, parce que l'éducation n'a pas atténué en eux la brutalité de la nature. La pastorale est un genre assez artificiel par lui-même, pour qu'on ne cherche pas encore à lui ôter le peu d'éléments de vraisemblance dont elle a le droit d'user. De Jaucourt a donc eu tort de lui interdire la peinture des passions extrêmes.

Mais qui ne l'approuverait d'avoir limité les sujets de la pastorale aux sujets champêtres? Il y avait toute une école qui professait sur la foi de Fontenelle qu'une poésie pastorale n'était pas nécessairement un sujet champêtre, mais un simple cadre dans lequel on introduit un sujet, quel qu'il soit, à la condition de l'enguirlander de quelques fleurs. De Jaucourt n'était pas de cette école : il définissait la pastorale « une imitation de la vie champêtre elle-même »; il n'admettait d'autres héros que les bergers, d'autres sujets que les jeux ou les passions des bergers.

La même part d'erreur et de vérité se retrouve dans les conseils que de Jaucourt a donnés pour la peinture des caractères des bergers. Il veut qu'on les représente « délicats ». Hélas! combien y en a-t-il de tels dans la réalité? Il veut que les bergers soient « de la plus riante douceur ». Mais les bergers de cette espèce sont presque introuvables. Sans doute les gens de nos campagnes ne sont pas ces monstres de vice qu'on nous a décrits récemment. Ils sont sensibles aux idées de justice, compatissants, dévoués aux leurs, capables d'affections patientes et profondes; mais en même temps durs, avares, âpres au gain, violents. De Jaucourt a une façon singulière d'expliquer cette riante douceur qu'il admire chez les bergers. Elle tient, dit-il, aux lieux qu'ils habitent : « Les prés y sont toujours verts, l'ombre y est toujours fraîche, l'air toujours pur ». Voilà une application de la théorie des milieux à laquelle ne souscriraient pas ses plus acharnés partisans. De Jaucourt aurait-il donc été le seul à ne pas entendre le tonnerre à la campagne, à ne pas y voir la foudre tomber, des maisons brûler, des hommes périr, la grêle ravager les moissons? Sous prétexte que le ciel y est toujours pur ou à peine brouillé, il veut que les bergers soient tous bons : « Un scélérat, un fourbe insigne, un assassin serait déplacé dans la poésie pastorale ». Autant de conseils qui ne tendent à rien de moins qu'à faire des bergers, au lieu de personnes en chair et en os, des êtres fictifs et de convention, pareils à ces bergers très roses qui gardent des moutons très blancs sous un ciel très bleu, dans les idylles de Gessner et dans les tableaux de Watteau.

A côté de cela, bien des traits justes et qui étonnent

chez un contemporain de l'abbé Joannet. De Jaucourt recommandait expressément au poète bucolique d'éviter la recherche et la subtilité, les deux défauts essentiels de l'idylle du XVIIIe siècle. En formulant cette règle, il pensait sans nul doute aux bergers galants de La Motte et aux bergers métaphysiciens de Fontenelle. Il demandait que les bergers fussent « naïfs » dans leurs actions et dans leurs discours, que leur langage fût « simple », c'est-à-dire que les termes ordinaires y fussent employés sans apprêt, sans faste et sans dessein de plaire; qu'il fût semé de ces images tirées de la vie des champs dont les bergers se servent plus particulièrement, qu'il ne sentît pas l'étude et l'application, enfin qu'il ne montrât pas l'esprit de l'auteur. Ce n'était pas qu'il condamnât les bergers à ne jamais s'entretenir que de choses communes et de sentiments banaux. Mais quelques connaissances, quelques dons naturels qu'on leur supposât, il refusait, si on leur donnait « une imagination aussi hardie et aussi riche qu'à ceux qui ont vécu dans les villes » de les reconnaître pour de vrais bergers. Au cas où par hasard on leur prêterait des idées au-dessus de leur portée ordinaire, il faudrait qu'ils les envisageassent « avec une sorte de timidité » et qu'ils en parlassent « avec un étonnement et un embarras qui fît sentir leur simplicité ». De toutes les dissertations de Fontenelle, de La Motte et de leurs disciples on n'extrairait pas l'équivalent de ces sages recommandations, frappées au coin du bon sens.

Il est curieux de remarquer que l'Encyclopédie est muette sur le cadre dans lequel il convient de placer les personnages de la pastorale, sur les descriptions de la nature. Celles-ci sont pourtant un élément important

dans une scène champêtre, si elles n'y entrent pas comme hors-d'œuvre, si elles sont nécessaires et bien mêlées à l'action. Toutes les poétiques du XVIIIe siècle ont gardé à leur égard le même silence que l'Encyclopédie. C'est que, s'il y a dans la pastorale une partie qui, pour être bien traitée, exige que l'auteur aime la nature, en ait une connaissance intime, s'en laisse pénétrer et vive de sa vie, c'est précisément le paysage. Or, la nature était trop étrangère aux théoriciens du XVIIIe siècle pour qu'ils soupçonnassent quel profit les poètes bucoliques pouvaient tirer de sa description. Ils ont appliqué toute leur attention à la partie psychologique, à l'analyse des caractères des héros, négligeant ce qui doit faire le fond des tableaux. C'est à J.-J. Rousseau que revient l'honneur d'avoir réveillé en France le sentiment de la nature par ses descriptions aussi séduisantes que neuves de la Savoie, de la forêt de Montmorency, des lacs et des montagnes de la Suisse. Un passage de Marmontel, cité plus haut, nous a révélé les traces de son influence. Mais, au moment où il écrivit l'article sur la poésie pastorale, de Jaucourt n'avait pas encore eu le temps d'en être touché.

Il est sans doute regrettable que l'Encyclopédie n'ait rien dit des descriptions de la nature, comme il l'est qu'elle ait patronné tant d'idées fausses sur les sujets de la pastorale et sur les mœurs des bergers. Par cette omission et par ces erreurs, l'Encyclopédie est bien le reflet de son temps et elle se rattache aux traditions du XVIIe siècle. Mais n'est-il pas vrai que, même dans ce genre où elle a paru pourtant si arriérée, elle a montré plus d'indépendance et un goût plus naturel que la plupart de ses contemporains?

# CHAPITRE VII

## L'ENCYCLOPÉDIE ET LA POÉSIE DIDACTIQUE

Quelle idée nous faisons-nous aujourd'hui du poème didactique? — Le XVII[e] et le XVIII[e] siècles étaient loin de cette conception : ils définissaient le poème didactique un poème destiné à instruire avec agrément. — L'Encyclopédie n'a guère vu au delà. — Cependant de Jaucourt a douté que la poésie pût efficacement instruire; — il s'est plaint de la sécheresse commune à tous les poèmes didactiques de son temps et il a exprimé le vœu qu'à l'avenir les auteurs intéressassent davantage la sensibilité et l'imagination.

Nous avons été obligé de constater que dans la Poésie pastorale, l'Encyclopédie ne s'était pas débarrassée aussi facilement des préjugés de ses contemporains que dans les autres genres de littérature. Dans la Poésie didactique, la part de nouveauté hardie est plus restreinte encore. Mais commençons par expliquer quelle idée nous nous faisons aujourd'hui du Poème didactique.

Il me semble d'abord qu'il est bien entendu que les ouvrages en vers qui visent simplement à instruire, le *Jardin des Racines grecques* de Lancelot, par exemple, ou ceux qui décrivent pour décrire, comme *les Trois Règnes* de Delille, ne sont pas de la poésie. Les premiers sont fatalement très secs et bons seulement à faciliter aux écoliers la tâche ennuyeuse d'apprendre les leçons.

Est-il possible d'ailleurs aux sciences, exactes ou non, de s'emprisonner impunément dans la versification? Que de chiffres, que de théorèmes serait obligé de laisser à la porte le poète qui voudrait composer un poème sur l'algèbre, la cosmographie ou la géométrie! Essayez de mettre en vers l'*Ethique* de Spinoza et vous verrez si l'épreuve ne coûtera rien à la précision de la métaphysique du philosophe. Seule, en de telles matières, la prose est assez souple et assez riche, à la fois, pour unir sous la plume d'un Laplace ou d'un Malebranche, l'exactitude à la beauté.

Les ouvrages descriptifs ne méritent pas davantage le nom de poèmes. La description est légitime lorsqu'elle entre dans un sujet comme un accessoire utile, comme un ornement introduit naturellement et à propos. Mais la description qui n'a d'autre but qu'elle-même est une erreur de goût et une décadence de l'art. Elle devient un jeu de patience, au même titre que les énigmes et les rébus.

Ce n'est donc ni sous la forme d'un poème exclusivement didactique, ni sous celle d'un poème purement descriptif que nous comprenons l'union de la science et de la poésie. Nous n'admettons d'autre poème scientifique ou philosophique que celui qui développe dans les sciences ou dans la philosophie des sujets capables de mettre en branle notre sensibilité et notre imagination. Ainsi nous ne demandons pas qu'on nous mette en vers, tels quels, les résultats de l'algèbre, les vérités mathématiques, les lois de la physique. La poésie ne commence pour nous qu'au moment où l'on nous procure devant l'univers, étalé à nos yeux, la sensation de l'infini et la vision de Dieu; où l'on nous communique

quelque chose de la joie du savant qui fait une découverte; où l'on nous rend fiers de pouvoir dompter la nature et la transformer; où l'on chante l'héroïsme de ces hommes qui vouent leur existence à la recherche du vrai et à la diminution de la misère universelle; où enfin on nous montre la science changeant la face extérieure de la vie humaine, et suscitant dans nos âmes des espérances et des vertus inconnues.

De même en philosophie. Que les philosophes proprement dits nous donnent en prose les résultats de leurs méditations. Mais s'ils veulent parler en vers et mériter le nom de poètes, qu'ils résument dans leurs traits généraux les grandes constructions métaphysiques, non plus objectivement, mais en y mêlant leur personnalité, en communiquant au sujet l'émotion de leur cœur, de manière que nous puissions à notre tour la recevoir. Qu'ils développent moins leurs systèmes que l'idée que ces systèmes donnent du monde et les dispositions morales dans lesquelles ils jettent l'humanité; ou bien encore qu'ils nous fassent assister comme à un drame au travail de leur méditation, aux angoisses de la route, aux sentiments de joie et de terreur, d'inquiétude ou d'espérance, que chaque découverte partielle de leur pensée a provoqués dans leur cœur. C'est cela, et pas autre chose, qui est matière à poésie.

Voilà comment nous, Modernes, qui avons lu l'*Hermès* de Chénier et les poèmes de Lamartine, pour ne parler que de ceux qui ne sont plus, nous envisageons le poème philosophique ou scientifique. Le XVIIIe siècle était à cent lieues d'une semblable conception. La presque totalité des littérateurs pensait que l'objet essentiel d'un poème de ce genre est d'instruire et que

la poésie n'y intervient que pour ôter à la science son aspect rébarbatif. Elle est le miel qui enduit les bords de la coupe d'absinthe. Gaillard disait du poème didactique : « Il ne consiste que dans des leçons toutes simples et toutes nues exprimées avec élégance et avec force, égayées par des tableaux et des descriptions » (1). Il avait même la franchise de confesser que, ce poème étant privé du secours des fictions, il le dédaignait profondément. Hardoin conjurait les poètes d'entremêler ce poème de récits, de descriptions et de portraits pour le rendre le moins rebutant possible (2). L'abbé Chaudon et Sabatier de Castres citaient comme des modèles du genre les ouvrages de Dulard, Dorat, Watelet, Saint-Lambert, Le Mierre, et Rosset, sans paraître comprendre tout ce qu'ils ont d'artificiel (3).

Je ne vois guère que Diderot qui ait estimé à leur juste valeur les nombreux poètes didactiques de son temps. Diderot disait de Le Mierre qui avait publié un poème sur la Peinture : « Il est dur comme Lucrèce, mais il n'est pas poète violent, profond, pathétique, élevé, varié comme lui..... M. Watelet, M. de Saint-Lambert, M. Le Mierre, fondus ensemble feraient à peine un grand poète. M. Watelet est instruit, mais il est froid ; M. de Saint-Lambert est harmonieux, mais il est monotone ; M. Le Mierre est chaud, mais il est inégal et barbare. Je cherche le sentiment profond du vrai, la manière de voir originale et forte, et je ne la trouve point » (4). Si Diderot ne se rendait pas

(1) Poétique, t. I, chap. III.

(2) Ouv. cit., *Traité de la Poésie,* chap. XIX.

(3) Ouv. cit., t. II.

(4) Sur *La Peinture,* poème en 3 chants, par Le Mierre (1769). Voy. aussi une étude sur l'*Art de peindre,* de Watelet, dans Grimm, 15 mars 1760.

nettement compte de ce qu'était un poème didactique, du moins il démêlait bien ce qu'il n'était pas.

Je ne trouve rien de semblable dans l'Encyclopédie (1). En revanche, il n'y manque pas un détail de ces règles dont toutes les Poétiques sont remplies sur la composition et le style du poème didactique.

Cependant le chevalier de Jaucourt a semé au courant de ses articles deux indications précieuses qu'il faut relever.

Le poème didactique n'est plus pour nous, nous l'avons établi, un poème destiné à instruire. Celui qui cherche l'instruction fuit la poésie sous toutes ses formes et va droit aux traités clairs et précis. Or l'opinion du chevalier de Jaucourt faisait déjà pressentir la nôtre (2). Il estimait qu'il y a une espèce de contradiction entre ces deux termes poésie et instruction, l'instruction étant par son caractère positif du domaine exclusif de la prose. Aussi n'hésitait-il pas à appeler le genre didactique « une sorte d'usurpation que la poésie a faite sur la prose ». De là à refuser de reconnaître parmi les ouvrages de poésie les poèmes purement didactiques il n'y avait pas loin.

De Jaucourt ne paraît pas avoir goûté davantage les poèmes purement descriptifs. Il a remarqué finement que « les objets qui ne sont propres qu'à satisfaire notre curiosité ne nous attachent pas autant que les objets qui sont capables de nous attendrir ». Aussi demandait-il que le poète, pour soutenir l'attention du lecteur, semât son ouvrage de traits touchants et de tableaux

(1) Art. Poème didactique, historique, philosophique, t. XII.
(2) Empruntée à l'abbé Batteux.

pathétiques. Il proposait Virgile pour modèle, parce qu'il a introduit dans un poème sur l'agriculture des épisodes comme la mort de César, la fable miraculeuse d'Aristée, un tableau des charmes de la vie champêtre et l'aventure tragique d'Orphée et d'Eurydice « capable de faire fondre en larmes ceux qui la verraient véritablement ». Si tant de poèmes didactiques sont plongés dans l'oubli, de Jaucourt n'hésitait pas à attribuer leur triste sort à l'absence de traits de sentiment. C'est que leurs auteurs n'ont visé qu'à satisfaire l'esprit qui, une fois mis au courant des vérités contenues dans le poème, n'en désire pas davantage; au lieu que le cœur « peut jouir deux fois du plaisir de sentir la même émotion ». L'ennui étant plus à charge aux hommes que l'ignorance « ils préfèrent le plaisir d'être émus au plaisir d'être instruits ». Ainsi s'explique, en effet, qu'on ne lise plus depuis longtemps les nombreux poètes didactiques du siècle dernier. Ils sont glacés; l'âme du poète ne vibre jamais à travers leurs descriptions interminables. On y voudrait un peu moins de tours de force et un peu plus de cette verve intérieure qui anime tout, comme dans le poème de Lucrèce.

En condamnant ces poètes, de Jaucourt condamnait du même coup la poésie purement descriptive, celle qui occupe l'esprit à l'exclusion de la sensibilité; il se rapprochait de Diderot et entrevoyait, en passant, la véritable nature du poème didactique.



# LIVRE QUATRIÈME

## L'ENCYCLOPEDIE ET LA PROSE

# CHAPITRE PREMIER

## L'ENCYCLOPÉDIE ET LA PROSE EN GÉNÉRAL

La prose française au XVIIIe siècle. — Elle change de La Bruyère à J.-J. Rousseau. — Gain : le style coupé. — Pertes : le bel esprit, le précieux; — la fausse noblesse; — le néologisme inutile. — L'Encyclopédie défend les qualités essentielles de notre langue : la propriété, — la convenance de la forme et du fond, — la correction sans superstition. — Elle adopte le style coupé à côté du style périodique. — Elle combat la fausse noblesse; — la fluidité molle; — la finesse et le bel esprit; — le néologisme, mais celui-ci avec excès.

On a maintes fois signalé quels profonds changements la prose française du XVIIe siècle a subis à partir de 1690 environ. Jusque-là, son trait caractéristique avait été le tour périodique. L'habitude du latin avait donné à nos auteurs un penchant à lui prendre ces grandes périodes, savamment construites, où, les idées secondaires se greffant sur l'idée maîtresse, la phrase principale se développe lentement et majestueusement avec son cortège d'incidentes, de preuves, d'atténuations ou de conséquences habilement équilibrées. Une grande sobriété quant au vocabulaire; mais en multipliant et en rajeunissant les emplois des mots par des tournures et des combinaisons nouvelles, la langue avait les apparences de la richesse. Si elle avait peu de mots, ces mots étaient d'une propriété irréprochable, aussi voisins que

possible de l'étymologie latine. Dans son besoin de clarté, elle évitait le néologisme, comme dans son besoin de généralité elle fuyait le terme technique et individuel. Logique avant tout, elle ne laissait aucun mot se détacher de la trame serrée et régulière du style et elle n'usait de métaphores que pour éclairer la pensée.

La Bruyère commença l'ère nouvelle de la prose française qui dura jusqu'à J.-J. Rousseau. Sans doute, le fond général de la langue fut le même qu'au siècle précédent : même sobriété de mots, même propriété, même répugnance pour le néologisme et pour la métaphore éclatante. Néanmoins la prose prit une physionomie nouvelle. Jusqu'en 1690, elle avait été surtout éloquente; à partir des *Caractères,* elle se mit au service de « l'esprit » (1). Le fond de cette nouvelle manière consistait surtout dans la substitution du style coupé au style périodique. On revenait par là à l'allure originelle de la langue française, celle d'avant la Renaissance. Non pas qu'on perdît la période, mais à côté d'elle et pour l'usage des œuvres légères qui se multiplièrent par suite de la transformation des idées et des mœurs, on eut une phrase rapide, brève, concise, aisée et ailée, où la pensée ne se déroule pas avec majesté, mais jaillit et court. Tandis que la prose de l'époque précédente avait un cours égal et régulier, celle-ci aima le trait, les saillies et les alliances de mots qui produisent un sursaut chez le lecteur. Elle fit plus : à l'école de Madame de Lambert et de Marivaux, elle s'affina, se délia pour noter les complications les plus intimes du cœur humain.

(1) Voy La Bruyère, chap. *des Ouvrages de l'Esprit.*

Mais tant de nouveautés ne pouvaient pas aller sans abus. La langue française devait trouver dans ces qualités qu'on lui ajoutait autant de causes de détérioration. Laissons la parole à des contemporains clairvoyants. « Ils recommencent une période presque à chaque ligne, écrit Bayle, dans ses Lettres. C'est prendre le parti le plus facile. Un paresseux s'accommode fort de cela. Vous et moi, Monsieur, qui nous sommes accoutumés au style lié, et qui enfermons le plus de pensées que nous pouvons dans une période, nous sommes en effet plus courts que ceux qui se servent du style coupé, et néanmoins les mauvais juges s'imaginent que nous employons plus de paroles. Ils ne savent pas qu'il n'y a guère d'écrivains dont le verbiage soit plus grand que celui de Sénèque » (1). L'abbé Mallet s'élevait contre la « fureur de bel esprit à la mode », contre « le style brillanté ». « A juger sainement des choses, disait-il, on conviendra que rien n'est plus éloigné de la nature que certains écrits modernes dont les grâces prétendues ne sont aux yeux du bon goût que du clinquant dont le premier aspect séduit et qui ne cache au fond qu'un vide méprisable » (2). « Parcourez, disait l'abbé de La Porte, les ouvrages divers dont le déluge inonde aujourd'hui plus que jamais la République des Lettres. Un titre singulier, des aventures imaginées, un style marqueté, une sentence hardie, un tour de pensées bizarres,... un jargon obscur et précieux, disons tout, une barbarie de langage ornée et parée de faux brillants et de clinquants, où le vernis est substitué à la peinture, la

(1) Lettre 179, t. IV.
(2) P. p. la l. des poètes, t. I, 1re partie.

découpure au tableau, et au sérieux du bon sens le frivole de l'affectation. N'est-ce pas le fond, du moins le courant de la littérature moderne? » (1). Que d'écrivains ont fait entendre en ce temps-là des plaintes de ce genre! (2). Ainsi la prose française, pour vouloir être plus rapide, avait fini par devenir brusque et saccadée; la recherche de l'esprit l'avait conduite insensiblement au bel esprit, et la recherche de la finesse au précieux.

Deux autres dangers menaçaient encore la prose française. Pendant la première moitié du XVIII[e] siècle, on se contenta en général du petit nombre de mots qui avaient suffi aux grands auteurs classiques. Malheureusement on ne s'en tint pas là. Un souci exagéré d'écrire d'une façon noble et jolie fit qu'on les réduisit encore, et qu'on eut recours pour remplacer ceux qui furent frappés d'ostracisme à de vagues périphrases. De là un appauvrissement de la langue que Fénelon déplorait dans un fameux passage de la *Lettre à l'Académie* (3). Son cri d'alarme ne fut pas écouté; l'épuration continua toujours. L'abbé Batteux disait nettement : « De même qu'il y a pour nous des nobles et des roturiers dont les uns sont faits pour être montrés, pour attirer les respects et pour recueillir les hommages de ceux à qui on les donne en spectacle, tandis que les autres sont employés dans tous les services obscurs, à

(1) *École de Littérature tirée de nos meilleurs écrivains*, vol. I, art. VII.

(2) Voy. entre autres : *Préface des œuvres de M. de Tourreil*, par l'abbé Massieu. — *Histoire Littéraire du siècle de Louis XIV*, par l'abbé Lambert, fragment rapporté avec approbation par Fréron, *Lettres sur quelques écrits de ce temps*, t. IX, lettre II (1753). — *Bibliothèque d'un homme de goût* (1773), t. II sur Marivaux — et surtout Rémond de Saint-Mard, *Lettres sur la décadence du goût en France* (1733) passim.

(3) Projet d'enrichir la langue.

tout moment et sans façon, il y a aussi des phrases, des mots, des tours qui sont destinés les uns à paraître dans les genres élevés, dans les panégyriques, les discours d'appareil, la haute poésie : on les appelle termes nobles, et il y en a d'autres qui, n'ayant jamais eu d'illustration sont condamnés, quelque énergiques qu'ils soient, à rester dans l'abaissement : on les appelle termes bas, phrases communes » (1). C'est parce qu'il avait les mêmes idées que l'abbé Batteux sur le langage, que l'abbé Joannet proscrivait comme bas le mot « ciment » et rayait tout entier ce vers de Malherbe :

*Que sa façon est brave et sa mine assurée* (2).

Voltaire lui-même recommandait de ne pas nommer dans une épître l'araignée (3) et félicitait Malherbe d'avoir dit : Le pauvre en sa « cabane » et non dans son « taudis » parce que « taudis » est une expression du peuple (4). Diderot, plus avisé, ne partageait pas ces faux scrupules : « Je blâme, disait-il, cette noblesse prétendue qui nous a fait exclure de notre langue un grand nombre d'expressions énergiques. Les Grecs et les Latins qui ne connaissaient guère cette fausse délicatesse disaient en leur langue ce qu'ils voulaient et comme ils le voulaient. Pour nous, à force de raffiner, nous avons appauvri la nôtre, et n'ayant souvent qu'un terme propre à rendre une idée, nous aimons mieux affaiblir l'idée que de ne pas employer un terme noble.

(1) *Principes de la Littérature,* t. IV.
(2) Ouv. cit, t. III, chap. Ode.
(3) Remarques sur deux épîtres d'Helvétius (1740).
(4) *Connaissance des beautés et.....* ouv. cit. (1749).

Quelle perte pour ceux d'entre nos écrivains qui ont l'imagination forte, que celle de tant de mots que nous revoyons avec plaisir dans Amyot et dans Montaigne! Ils ont commencé par être rejetés du beau style parce qu'ils avaient passé dans le peuple et ensuite rebutés par le peuple même qui à la longue est toujours le singe des grands, ils sont devenus tout à fait inusités. Je ne doute point que nous n'ayons bientôt, comme les Chinois, la langue *parlée* et la langue *écrite* » (1).

L'autre danger qui menaçait la langue était l'opposé du précédent, la poursuite du néologisme. Il n'y a pas là contradiction : puristes et néologistes existaient en même temps. Seulement, tandis que les puristes comptaient dans la première moitié du siècle, l'immense majorité des écrivains, et les plus grands en particulier, les néologues étaient encore rares. Ce ne fut qu'après 1760 qu'ils foisonnèrent avec Linguet, Mercier, Rétif de la Bretonne, Beaumarchais et Mirabeau. Il n'en est pas moins vrai qu'ils commençaient déjà à se montrer et que l'Académie elle-même, fidèle aux indications de Fénelon, consacrait leurs trouvailles en leur donnant place dans son *Dictionnaire* (édition de 1718) : « L'Académie n'a pas cru devoir exclure certains mots à qui la bizarrerie de l'usage et peut-être celle de nos mœurs a donné cours depuis quelques années, comme par exemple : Falbala, Fichu, Battant-l'œil, Ratafia, Sabler, et un grand nombre d'autres. Dès qu'un mot s'est une fois introduit dans notre langue, il a sa place acquise dans le Dictionnaire et il serait souvent plus aisé de se passer de la chose qu'il signifie que du mot qu'on a inventé

(1) *Lettres sur les Sourds et Muets* (1751).

pour la signifier, quelque bizarre qu'il paraisse ». Hospitalité périlleuse, quand elle s'exerce ainsi à l'aveugle, sans contrôler si les mots sont réellement utiles, sans distinguer les mots étrangers de ceux qui sont dans le génie de la nation (1). Voltaire le comprenait à merveille, et tout en reconnaissant la nécessité de « faire l'aumône à cette langue française, à cette gueuse pincée et dédaigneuse qui se complaît dans son indigence » (2), il n'aurait voulu hasarder que les néologismes nécessaires et nourris des sucs du terroir populaire (3).

Tel était l'état de la langue française au moment où l'Encyclopédie fut publiée. Il sera curieux d'examiner si ses collaborateurs se sont rendus de cet état un compte exact, s'ils ont conseillé de fortifier les qualités naturelles et essentielles de notre langue, s'ils ont signalé les vices qui la faisaient dépérir.

La qualité qui a donné à la prose du XVII[e] siècle cette force et cette solidité résistante que nous admirons encore aujourd'hui, c'est la propriété des termes. L'expression chez les Bossuet, les Pascal, les La Fontaine, les Sévigné, est si bien l'équivalence de leur pensée, de leur pensée tout entière et rien que de leur pensée, que nous ne concevons pas que, pensant ainsi, ils eussent pu s'exprimer autrement et qu'il est permis de prévoir que tous ceux qui voudront, n'importe dans

(1) Littré, *Dictionnaire*, Préface.

(2) *Lettre au roi de Prusse*, 31 août 1749.

(3) Voy. *Discours de réception à l'Académie*, 1746. On sait qu'en 1778, Voltaire, projetant de recommencer le Dictionnaire de l'Académie sur un plan tout nouveau, voulait enrichir notre langue. Malheureusement il se bornait à restaurer des archaïsmes, refusant d'admettre tout néologisme véritable. C'était paralyser la réforme à son début. — Voy. là-dessus Lucien Brunnet, *Les Philosophes de l'Académie française au XVIII[e] siècle*, liv. IV, chap. II, § IV.

quel siècle, exprimer des pensées ou des sentiments pareils aux leurs auront recours nécessairement à leurs expressions. D'Alembert a compris que cette propriété était la grande règle de toutes les règles et il en a recommandé ainsi l'observation : « C'est principalement cette qualité qui distingue les grands écrivains de ceux qui ne le sont pas : ceux-ci sont pour ainsi dire toujours à côté de l'idée qu'ils veulent présenter; les autres la rendent et la font saisir avec justesse par une expression propre » (1).

La propriété ne doit pas exister seulement dans les mots, mais dans le rapport des phrases avec la pensée ou le sentiment, dans la convenance parfaite de la forme et du fond. Il faut que le style soit au niveau des pensées hautes comme des pensées vulgaires, des pensées touchantes comme des pensées terribles; il est même bon qu'il rende subtilement une idée subtile. L'essentiel est qu'il se mesure exactement à ce qu'il veut rendre, sans chercher à le rabaisser par la trivialité ni (défaut plus commun) à le relever par les ornements. Là-dessus de Jaucourt et d'Alembert sont d'accord avec les classiques : « La matière, dit le premier, emporte le style et c'est toujours à lui de le suivre..... La matière s'élevant et s'abaissant, le style qui est porté sur la matière doit s'élever aussi et s'abaisser avec elle » (2). D'Alembert écrit de même de ce genre de propriété : « C'est en quoi consiste la véritable éloquence et même en général le vrai talent d'écrire, et non dans un style qui déguise par un vain

(1) Art. Elocution, t. V.
(2) Art. Style (pris à l'abbé Batteux), t. XV.

coloris des idées communes. Ce style ressemble au faux bel esprit, qui n'est autre chose que l'art puéril et méprisable de faire paraître les choses plus ingénieuses qu'elles ne sont » (1).

A la propriété se rattache étroitement la correction; l'une et l'autre sont les conditions indispensables de la clarté. La correction consiste à respecter les règles de la grammaire et de l'usage. Ces règles ont été en majeure partie fixées définitivement au XVII[e] siècle; les observer est le commencement de la sagesse pour un écrivain. Il y a d'ailleurs une liaison si étroite entre ces règles et la logique de la pensée que les appliquer, c'est au fond raisonner juste, surtout dans notre langue dont la marche est si régulière qu'il est difficile d'y faire une faute de construction qui ne soit en même temps une faute de raisonnement. Il n'en est pas moins vrai que les droits du génie doivent être sauvegardés et qu'une nouvelle tournure inventée heureusement et conformément aux lois intimes de notre langue est un trésor toujours précieux à recueillir. Diderot et d'Alembert se sont exprimés là-dessus avec un mélange de sagesse et d'indépendance digne du grand siècle : « La correction, a écrit Diderot, consiste dans l'observation scrupuleuse des règles de la grammaire. Un écrivain très correct est presque nécessairement froid : il me semble du moins qu'il y a un grand nombre d'occasions où l'on n'a de la chaleur qu'aux dépens des règles minutieuses de la syntaxe; règles qu'il faut bien se garder de mépriser par cette raison qu'elles sont ordinairement fondées sur une

(1) Art. ELOCUTION, t. V.

dialectique très fine et très solide; et pour un endroit qui serait gâté par leur observation rigoureuse et où l'auteur qui a du goût sent bien qu'il faut les négliger, il y en a mille où cette observation distingue celui qui sait écrire et penser de celui qui croit le savoir. En un mot, on ne doit passer à un auteur de pécher contre la correction ,du style, que lorsqu'il y a plus à gagner qu'à perdre » (1). D'Alembert a répété plus loin les mêmes observations (2). L'un et l'autre n'ont guère fait que commenter Vaugelas. Un autre collaborateur, Beauzée, a même cité, en l'approuvant, une phrase de cet illustre grammairien, dans laquelle il autorise un « excellent et judicieux » écrivain à inventer de nouvelles façons de parler « pourvu qu'il y apporte toutes les circonstances requises, c'est-à-dire un grand jugement à composer la phrase claire et élégante, la douceur que demande l'oreille et qu'on en use sobrement et avec discrétion » (3).

Encore une fois, ces qualités, la propriété des termes, la convenance de la forme et du fond, la correction, sont les bases du style, et c'est parce qu'elles se trouvent au plus haut degré dans les grands écrivains du siècle de Louis XIV que leur prose est l'idéal de la prose française. L'Encyclopédie a bien fait de leur donner une nouvelle consécration.

Mais elle n'a pas été si entichée de la prose périodique du XVIIe siècle qu'elle ait rejeté le style coupé. De Jaucourt a même reconnu que ce dernier l'emporte sur le

(1) Art. ELOCUTION, t. V.
(2) Art. ELOCUTION, t. V.
(3) Art. PHRASE, t. XII.

style périodique en « vivacité » et en « éclat » (1). Mais il ne voudrait pas qu'on l'affectât, car il n'est souvent que l'illusion de la brièveté, sans compter que par le décousu des phrases, il perd maintes fois sa cohésion. De Jaucourt croyait d'ailleurs que le style coupé ne saurait remplacer le style périodique qui est « plus harmonieux », qui « tient l'esprit en suspens » et qui est « plus agréable à l'auditeur ». Le plus sûr, à son avis, était qu'on les employât l'un et l'autre, appliquant chacun aux endroits qui s'en accommodaient le mieux : « Au demeurant, il n'y a pas de lois à prescrire sur l'emploi de la période. En général, le commencement d'un discours grave et noble sera périodique; mais dans le cours de sa harangue, l'orateur se laisse diriger par le caractère de ses pensées, par la nature de ses images, par le sujet de son récit. Tantôt les phrases sont coupées, courtes, vives et pressées, tantôt elles deviennent plus longues, plus tardives et plus lentes. On acquiert par une longue habitude d'écrire la facilité de prendre le rythme qui convient à chaque chose et à chaque instant » (2). L'Encyclopédie a donc eu le goût à la fois assez conservateur pour défendre la belle prose de Bossuet et assez libéral pour admettre la jolie prose de Voltaire.

Reste à savoir maintenant si elle a démêlé les fâcheuses tendances de la prose de ses contemporains à la diffusion, à la préciosité, au clinquant, à la fausse noblesse, au néologisme vicieux, et si elle a travaillé à les enrayer par ses leçons.

(1) Art. Style (pris à l'abbé Batteux), t. XV.
(2) Art. Période, t. XII.

Les grands écrivains étaient nobles dans leur langage; le XVIIIe siècle fut prude. Bossuet livrait Jésus-Christ « aux crachats de la canaille », l'abbé Joannet eut peur du mot « vache ». A mon grand regret, je n'ai trouvé dans l'Encyclopédie aucune condamnation catégorique de ce faux ennoblissement de la prose. Il est vrai qu'elle ne contient non plus aucun plaidoyer en sa faveur. Bien plus, il semble que d'Alembert l'ait visé dans sa critique générale : « La bassesse des idées et des sujets est à la vérité trop souvent arbitraire; les anciens se donnaient à cet égard beaucoup plus de liberté que nous qui, en bannissant de nos mœurs la délicatesse, l'avons portée à l'excès dans nos écrits et dans nos discours » (1). De Jaucourt, qui s'était montré partisan si déclaré de la périphrase en poésie, la recommandait en prose plus discrètement : « Il la faut employer avec choix et avec mesure » et les deux qu'il citait comme modèles : « fatal voyage » pour « la mort » (Platon) et « fecerunt servi Milonis.... » pour « tuèrent Clodius » (Cicéron) indiquent que dans sa pensée la périphrase devait être moins une parure qu'un euphémisme utile à l'orateur (2). Enfin ce conseil donné à l'écrivain : « Je voudrais qu'il étudiât les hommes, qu'il prît d'après nature des expressions qui soient non seulement vraies, mais vivantes et animées » (3), ne vous paraît-il incompatible avec le souci d'écrire noblement? Je suis donc fondé à présumer que l'Encyclopédie blâmait cette fausse recherche du mot noble qui

(1) Art. Élocution, t. V.

(2) Art. Périphrase, t. XII.

(3) Art. Style. Addition de Jaucourt, t. XV.

ôtait au style de ses contemporains la couleur et la précision.

La précision avait encore un autre ennemi dans cette fluidité molle qui caractérise les écrivains secondaires du XVIII$^{e}$ siècle. Leur style n'avait ni corps, ni mordant; il était effilé, énervé, décharné. Cela tient à l'abus des épithètes, à la redondance des expressions, au laisser-aller avec lequel on mettait à sa plume la bride sur le cou. Du Marsais et Beauzée ont éveillé l'attention des lecteurs de l'Encyclopédie sur ce défaut. Du Marsais proscrivait l'épithète « déplacée, vaine, qui ne dit rien de marqué..... » parce qu'elle rend le discours « froid et ennuyeux » (1). De même Beauzée, s'autorisant du P. Bouhours, blâmait cette manière de « quitter une expression courte et simple qui se présente d'elle-même pour en prendre une plus étendue et moins naturelle... Un écrivain qui aime ce qu'on appelle phrase ne dira pas : Si vous saviez vous contenir dans des petites bornes, mais il dira : si vous aviez soin de retenir les mouvements de votre esprit dans les bornes d'une juste modération » (2). Voilà le style que, selon lui, les jeunes gens rapportaient du collège où « au lieu de prescrire les règles utiles à la fécondité de leur âge » on leur donnait quelquefois « des secours ou des motifs pour l'augmenter » (3). Adolescents, ils étaient féconds; hommes mûrs, ils devenaient diffus.

Comment l'Encyclopédie aurait-elle pu encore ne pas mettre en garde ses lecteurs contre ce défaut qui gâtait

(1) Art. ÉPITHÈTE, t. V.

(2) Sur Bouhours grammairien, voy. *Le Père Bouhours*, Geo. Doncieux, II$^{e}$ partie, chap. III et IV.

(3) Art. PHRASE, t. XII.

notre prose du XVIIIe siècle : l'abus de la finesse? L'abus de la finesse fatigue le lecteur, le trouble même quelquefois, et lui fait prendre en grippe un auteur trop attentif à faire montre de son esprit. Voltaire, d'Alembert et Diderot se sont ligués contre cette manie. Voltaire a prétendu avec raison que la finesse est un défaut insupportable là où elle est déplacée, qu'elle tourne d'ailleurs très facilement à l'énigme (1). D'Alembert en a autorisé l'emploi, « mais avec sobriété et dans les sujets qui en sont susceptibles, c'est-à-dire qui ne demandent ni simplicité, ni élévation, ni enthousiasme » (2). Diderot la méprisait. Les choses ingénieuses, a-t-il dit, « consistent dans des rapports fins, délicats et petits qui échappent à un homme de sens dont l'attention se porte sur les masses..... Un auteur qui court après des traits ingénieux se peint à mon esprit sous la forme de celui qui s'applique à frapper un caillou sur l'angle pour en tirer une étincelle; il m'amuse un moment » (3).

Il y a deux sortes de néologismes, les néologismes de syntaxe et ceux de vocabulaire. Nous avons vu que, pour les premiers, l'Encyclopédie avait été aussi libérale que le fut jadis Vaugelas. Pour les seconds, elle suivit encore Vaugelas qui les avait interdits absolument. « Il n'est jamais permis de faire des mots » disait celui-ci dans un passage cité par Beauzée (4). D'un côté, je suis heureux que l'Encyclopédie se soit rangée de l'avis de Vaugelas contre Rousseau qui écrivait :

(1) Art. ESPRIT, t. V.
(2) Art. ÉLOCUTION, t. V.
(3) Art. INGÉNIEUX, t. VIII.
(4) Art. PHRASE, t. XII.

« Si l'on est intelligible, fît-on cinq cents barbarismes, on n'en a pas moins bien écrit ». Elle protestait à sa manière contre le préjugé, trop commode vraiment, que la création de mots nouveaux est un peu laissée au caprice de l'auteur. Elle affirmait solennellement que c'est dans la langue commune, héréditaire, vraiment nationale, langue de nos pères qui sera celle de nos fils, dans cette partie immuable du vocabulaire que Pascal a transmise à Racine et Racine à Voltaire, qu'il faut chercher les expressions pour rendre nos idées. Il serait bien singulier que cette langue qui leur a suffi nous fût insuffisante. Mais il est regrettable d'autre part que l'Encyclopédie n'ait pas compris qu'une langue n'est jamais fixée, que si les progrès des sciences et de l'industrie, les révolutions politiques, sociales et économiques, ont fait éclore des idées nouvelles dans le cerveau de l'homme, ou ont revêtu les idées anciennes d'une forme nouvelle, il est inévitable que bien des choses ne puissent être désignées par les mots anciens et qu'il serait absurde de s'opposer à l'admission dans le langage de ce qu'on admet dans la pensée. L'Encyclopédie croyait en grammaire à l'absolu « au point de perfection et de maturité » (1); or il n'y a,

(1) C'est vrai en général, mais par un petit coin, non. Vaugelas et le P. Bouhours ont eu conscience qu'à dater de leur siècle les grands changements prenaient fin, que la langue entrait dans une ère de stabilité relative, mais le P. Bouhours ajoutait : « C'est la nature des choses vivantes de changer de temps en temps; et s'il y a quelques langues modernes qui ne changent point, elles doivent être comptées entre celles qui sont mortes. Je ne prétends donc point que la nôtre ne change point du tout..... Quelques mots et quelques façons de parler pourront s'établir ou s'abolir, selon la bizarrerie de l'usage, mais ce changement sera tout au plus comme une légère maladie qui arrive dans la force de l'âge et qui ne change ni le tempérament, ni l'humeur ».

comme on l'a dit, que les langues mortes qui soient immortelles.

Malgré tout, si nous ne lui en voulons pas trop de n'avoir pas eu sur la vie des langues cette conception du « perpétuel devenir » qui est le dernier mot de la méthode historique et l'honneur de notre siècle, nous conclurons que l'Encyclopédie a été sage et clairvoyante de regarder comme un idéal la prose du règne de Louis XIV et de la défendre contre les atteintes dangereuses qu'elle recevait de tous côtés, surtout si nous songeons que ses préférences ne l'ont point aveuglée au point de méconnaître et de proscrire cette prose courte et légère, fille du XVIIIe siècle, aussi légitime et aussi utile que son aînée.



# CHAPITRE II

## L'ENCYCLOPÉDIE ET L'ÉLOQUENCE

I. Peu d'orateurs au XVII^e et au XVIII^e siècles, beaucoup de rhéteurs. — A part Fénelon et Rollin, les rhéteurs du XVIII^e siècle réduisaient l'éloquence à la rhétorique. — L'Encyclopédie a réagi. — D'Alembert et de Jaucourt ont établi que l'éloquence est avant tout un don naturel. — D'Alembert a justifié l'usage des passions honnêtes. — Il a reconnu les services de la vraie rhétorique. — Intérêt que ces doctrines de l'Encyclopédie empruntaient au récent discours de réception de Buffon à l'Académie française.

II. D'Alembert, Voltaire et de Jaucourt ont déclaré qu'une sage liberté était la condition indispensable à son développement.

III. Langueur des discours académiques composés suivant la tradition du XVII^e siècle; innovation de Voltaire et de Buffon. — L'Encyclopédie a soutenu et répandu cette réforme. — Plan proposé par d'Alembert pour l'éloge des académiciens défunts.

IV. Elle a le devoir d'instruire, mais aussi le droit de plaire.

### I

### L'ÉLOQUENCE EN GÉNÉRAL

Peu d'orateurs au XVIII^e siècle. En revanche les rhéteurs ne manquaient pas; mais comme ils n'avaient pas eu l'occasion d'entendre des hommes réellement éloquents parler dans des circonstances où l'éloquence pût réellement se déployer, ils n'en avaient guère que l'idée qu'on peut s'en faire quand on est condamné, à perpétuité, aux discours académiques. La plupart d'entre eux auraient pu placer en tête de leurs Rhéto-

riques l'adage latin : Nascuntur poetæ, fiunt oratores. Il ressort en effet de la lecture de leurs traités qu'ils étaient persuadés que l'éloquence s'acquiert. Aussi ont-ils dépouillé avec un soin minutieux les ouvrages d'Aristote, de Cicéron et de Quintilien pour en extraire tous les préceptes que ceux-ci avaient donnés aux apprentis orateurs de leur temps. Ils les ont frottés de la poussière des âges, et après leur avoir donné un air français, ils les ont proposés à leurs contemporains comme autant de recettes infaillibles pour devenir grand orateur. Il s'ensuivait qu'à leurs yeux le pathétique, ne s'apprenant pas, était négligeable et que l'éloquence se réduisait en fin de compte à une escrime savante d'arguments.

Je me demande quelle autre impression on pourrait retirer, par exemple, de la *Rhétorique* de Gibert, simple précis d'Aristote, d'Hermogène, de Cicéron et de Quintilien (1) et de *l'Essai de Rhétorique française* de Gaillard, muet sur ce qui est le fond de l'éloquence, c'est-à-dire l'importance du sujet, la sincérité de l'orateur et l'usage des passions, mais qui énumère tout au long, en les illustrant de nombreux exemples, tous les vieux préceptes des Anciens (2). Ce livre roule presque entièrement sur le style et sur les figures, divisées en vingt-quatre figures de pensées, y compris « l'optation » et la « sustentation », et presque autant de figures de mots, subdivisées à leur tour en tropes et non-tropes. Le P. Lami ne suit pas une autre méthode dans son *Art de parler* (3). Il traite presque exclusivement des figures;

(1) Rhétorique.
(2) *Essai de Rhétorique française.*
(3) Liv. II.

il les distingue, les classe, croit à leur efficacité propre, indépendamment de la mise en œuvre, si bien qu'il conjure l'orateur, s'il a de la haine contre son adversaire, de ne pas s'en servir : « C'est une épée entre les mains d'un furieux ». Il a écrit tout un chapitre sur le parallèle entre un soldat qui combat et un orateur qui parle. « Les figures, dit-il, sont comme les armes de l'âme » ; et de même qu'il y a trois états de soldat, l'attaque, la défense et la retraite, il distingue trois états correspondants de l'orateur, à chacun desquels s'appliquera telle ou telle figure. Il attaquera par l'apostrophe, l'interrogation…, se défendra par l'invocation, la prosopopée…, reculera avec la supplication, etc… » Cela est très ingénieux, mais ne donne à l'orateur ni une victoire assurée, ni une retraite honorable. Suivant Hardion, l'éloquence est la parole ornée; c'est donc l'art avant tout (1). Pour parler à l'homme, il ne suffit pas, selon lui, de dire la vérité, « il faut lui donner une parure convenable, la dépouiller de ce qu'elle a de triste et d'austère, et l'insinuer dans les cœurs en flattant l'oreille, dont le jugement superbe et délicat n'admet que ce qui est assaisonné de douceur et d'agrément ». Aussi Hardion consacre-t-il son *Traité de l'Éloquence* à l'exposé des artifices propres à rendre la parole élégante et harmonieuse; éloquente, il n'y pense pas. Je clorai la liste des rhéteurs par le nom de Silvain qui, reprenant la thèse d'un avocat au Parlement de Paris, Guéret, exprima ouvertement la pensée sous-entendue dans les traités de ses contemporains, savoir que le pathétique doit être interdit à l'orateur, sous prétexte qu'il est honteux d'avoir

(1) *Traité de l'Eloquence*, chap. I.

recours aux passions et d'abuser des faiblesses des hommes (1).

Je sais bien qu'à ces rhéteurs médiocres on peut opposer les Fénelon et les Rollin qui, avec une connaissance plus approfondie et un sentiment plus juste de l'antiquité, ont assigné à la nature et à l'art, la part qui leur revient véritablement dans l'éloquence, qui ne l'ont pas fait consister dans l'emploi plus ou moins habile d'artifices oratoires, et qui ont décidé avec Cicéron contre Aristote qu'il est utile et permis à l'orateur d'émouvoir les passions. En ce qui concerne plus particulièrement les passions, je sais bien que le P. Buffier réfutait d'avance la théorie de Silvain dans ce traité où, faisant consister uniquement l'éloquence dans le talent de communiquer à autrui le sentiment que nous éprouvons, il déclarait qu'à son avis tous les traités des Anciens sur la rhétorique étaient plutôt des ouvrages propres à occuper agréablement l'esprit qu'à donner cette sensibilité qui caractérise l'homme éloquent (2). Mais quand on voit combien de thèses contraires ont été écrites après celles de ces littérateurs, on est amené à croire que leurs doctrines n'avaient pas pénétré bien profondément dans le public lettré ou qu'elles avaient produit une impression trop légère pour déconcerter d'avance toute vélléité d'opposition.

Quoi qu'il en soit, c'est de Fénelon, de Rollin et du P. Buffier que l'Encyclopédie s'est inspirée; elle a reproduit en grande partie leur doctrine. Les trois collabo-

(1) Guéret, avocat au Parlement de Paris, *Entretiens sur l'Eloquence de la chaire et du barreau* (1666). — Silvain, *Traité du sublime* (1732).

(2) *Traité philosophique et pratique de l'Eloquence* (1728).

rateurs qui ont signé les articles sur l'éloquence, d'Alembert, Voltaire et de Jaucourt, ont été unanimes à reconnaître que l'éloquence est un don naturel, qu'il est bon et légitime de faire usage des passions, enfin que la rhétorique, quoique d'une utilité incontestable, est un art secondaire.

Dès la préface de l'Encyclopédie, d'Alembert déclarait que « la nature seule peut créer un homme éloquent ». Il l'a répété plus tard, démontrant avec plus de soin cette vérité, dont les faiseurs de traités avaient obscurci l'évidence, qu'un orateur vivement et profondément ému par son sujet n'a pas besoin d'art pour faire impression aux autres (1). Voltaire, lui aussi, était de cet avis : « La nature, disait-il, rend les hommes éloquents dans les grands intérêts et dans les grandes passions... Quiconque est vivement ému anime tout, sans qu'il y prenne garde, et fait passer dans ceux qui l'écoutent une partie de son enthousiasme... La nature fait donc l'éloquence et si on a dit que les poètes naissent et que les orateurs se forment, on l'a dit quand l'éloquence a été forcée d'étudier les lois, le génie des juges et la méthode du temps » (2).

D'Alembert et de Jaucourt (3) étaient si bien convaincus que l'éloquence est un don naturel, qu'ils n'admettaient pas qu'un orateur pût pénétrer les autres d'une idée ou d'un sentiment, s'il ne commençait pas par en être pénétré lui-même. D'Alembert est allé au-devant des objections. Si vous lui faites observer

(1) Art. Elocution, t. V.
(2) Art. Eloquence, t. V.
(3) Art. Passions, t. XII.

que certains écrivains ont inspiré la vertu dans leurs livres sans l'avoir, il vous répondra qu'à ce moment passager où ils la prêchaient, ils l'avaient. Lui réplique-t-on que bien des gens parviennent à nous convaincre et à nous toucher, qui ne sont ni émus, ni convaincus eux-mêmes? Rien n'est capable de déconcerter l'assurance avec laquelle il affirmera qu'on ne donne point ce qu'on n'a pas, pas plus l'évidence que la passion. Mais d'Alembert a beau dire : l'éloquence n'est pas la vérité même; elle s'en distingue, elle existe à côté d'elle, elle peut exister sans elle. Cela est fâcheux, mais cela est. Combien d'hommes de talent, plaidant le faux, l'ont emporté sur des hommes médiocres plaidant le vrai, surtout devant un auditoire inintelligent ou passionné? Il n'en est pas moins constant que la vérité a une force propre que n'a pas le mensonge ou l'erreur, et que, toutes choses égales, c'est-à-dire en supposant deux orateurs également bien doués et deux auditoires également intelligents, l'orateur armé de la vérité l'emportera sur le sophiste. Dans ce sens, l'opinion de d'Alembert reste juste.

Puisque d'Alembert donnait une si grande part à la nature dans l'éloquence et qu'il établissait que la règle des règles est de « sentir vivement », nous ne nous étonnerons pas qu'il ait défini l'éloquence le don de faire passer avec rapidité et d'imprimer avec force dans l'âme des autres le sentiment profond dont on est saisi et qu'il ait considéré l'usage des passions comme la principale ressource de l'orateur. Dans la préface, il appelait l'éloquence l'art de remuer les passions : « Faites pour parler au sentiment comme la logique et la grammaire parlent à l'esprit; elle impose silence à la raison

même, et les prodiges qu'elle opère souvent entre les mains d'un seul sur toute une nation sont peut-être le témoignage le plus éclatant de la supériorité d'un homme sur un autre ». Il a repris plus tard cette définition pour la préciser davantage. Il s'est attaqué directement aux contemporains qui acceptaient aveuglément l'opinion d'Aristote, que l'éloquence est le talent de persuader, et il leur a montré qu'il y a des tirades oratoires qui ne prouvent rien, mais qui sont éloquentes, parce qu'elles émeuvent. Enfin, à ses yeux, le pathétique était si bien de l'éloquence qu'il prétendait que l'orateur qui se bornait à convaincre « n'était pas proprement éloquent ». De Jaucourt a appuyé cette assertion du témoignage de Rollin. « On sait, dit M. Rollin, que les passions sont comme l'âme du discours, que c'est ce qui lui donne une impétuosité et une véhémence qui emportent et entraînent tout, et que l'orateur exerce par là sur ses auditeurs un empire absolu et leur inspire tels sentiments qu'il lui plaît » (1).

D'Alembert et de Jaucourt avaient raison contre les avocats Guéret et Silvain. L'usage des passions est d'abord utile. Elles apportent un tel changement dans notre esprit, elles le transfigurent tellement, suivant la direction dans laquelle elles l'entraînent, que l'orateur a tout intérêt à exciter dans l'âme des auditeurs celles qui lui sont favorables et à calmer les contraires. Par les preuves, l'auditeur pense que la cause est bonne ; par les passions, il le souhaite, il est disposé à le croire. En second lieu, l'usage des passions est légitime, pourvu que l'orateur ne fasse passer dans les âmes que des

(1) Art. PASSIONS, t. XII.

passions honorables, et il n'en manque pas, l'amitié, le patriotisme, le sentiment religieux, etc. (1)... Je regrette pourtant que les Encyclopédistes, après avoir restitué aux passions la place importante qu'elles méritent dans l'œuvre oratoire, n'aient pas établi plus nettement, comme un principe incontestable, que l'éloquence doit viser avant tout à la conviction de l'esprit. Ils veulent qu'on remue la sensibilité des auditeurs; mais leur raison, qu'en faire? Les Encyclopédistes la négligent, ou même ils la sacrifient, en plaçant le triomphe de l'éloquence uniquement dans l'art de violenter les cœurs. Doctrine dangereuse, qui émousserait peu à peu chez les orateurs et chez les auditeurs le sens et le goût de la vérité. Convaincre, voilà le but de l'éloquence; toucher et plaire sont des moyens très puissants, mais qu'il importe de maintenir au rang de moyens.

Mais si l'Encyclopédie attribuait à la nature une si grande part dans l'éloquence, est-ce à dire qu'elle ait fait profession de mépriser la rhétorique? Oui, si l'on entend par là ces traités que je citais tout à l'heure et que d'Alembert a visés, quand il a parlé de ces ouvrages des « rhéteurs modernes, calqués pour ainsi dire sur les livres de rhétorique des anciens, remplis de définitions, de préceptes et de détails nécessaires peut-être pour lire les anciens avec fruit, mais absolument inutiles » (2). A l'égard de ces puérilités pédantesques qu'on avait honorées du nom de rhétorique ou plutôt qui n'avaient

(1) Avant les articles de d'Alembert et du chevalier de Jaucourt, l'abbé Mallet avait exprimé les mêmes idées, réfutant, en le nommant, l'avocat Silvain. Il faisait suivre sa réfutation d'une peinture détaillée des différentes passions en général et de celles qui sont particulières aux nobles, aux riches et aux grands. Voy. Pr. p. la lec. des Orat., liv. III, chap. 1.

(2) Art. Elocution, t. V.

servi qu'à rendre ce nom ridicule, il avait déjà écrit dans sa préface qu' « elles ne sont propres qu'à donner de l'éloquence l'idée la plus fausse et la plus barbare » ; il exprimait le vœu que, « pour l'honneur de notre discernement », cette rhétorique fût un jour bannie. Ce vœu, nous l'avons réalisé.

Mais d'Alembert s'est bien gardé de confondre avec cette fausse rhétorique la rhétorique rationnelle, vraiment utile, qu'on enseigne encore aujourd'hui. Celle-là, s'il n'en a pas vu tous les mérites, du moins il a reconnu une partie des services qu'elle rendait. Le premier était, selon lui, de permettre à l'éloquence de se présenter sous une forme parfaite. « Les règles ne rendront jamais un ouvrage ou un discours éloquent; elles servent seulement à empêcher que les endroits vraiment éloquents et dictés par la nature ne soient défigurés et déparés par d'autres, fruits de la négligence ou du mauvais goût ». Le second service dont d'Alembert était reconnaissant à la rhétorique, c'était qu'elle ménageait entre les morceaux éloquents d'un discours, d'autres morceaux destinés à empêcher l'auditoire de se distraire ou de se fatiguer tout en le reposant. « L'éloquence ne consiste proprement que dans des traits vifs et rapides... Elle ne peut donc régner que par intervalles dans un discours de quelque étendue; l'éclair part et la nue se referme ». Mais si les ombres du tableau sont nécessaires, d'Alembert rappelait qu'elles ne doivent pas être « trop fortes » ; il faut à l'orateur et à l'auditeur des endroits de repos; dans ces endroits l'auditeur doit respirer, non s'endormir, et « c'est aux charmes tranquilles de l'élocution à le tenir dans cette situation douce et agréable ». Ainsi d'Alembert abou-

tissait à cette conclusion, paradoxale au premier abord, que les règles de l'élocution n'ont à proprement parler leur effet et ne sont vraiment nécessaires que pour les morceaux qui ne sont pas éloquents, que l'orateur compose plus à froid et dans lesquels la nature a besoin de l'art.

Mais là ne se bornent pas les secours que la rhétorique offre à l'orateur. C'est elle qui perfectionne le talent oratoire et prévient ses défaillances, qui signale aux orateurs les moyens employés déjà avec succès par leurs aînés, et leur fait gagner du temps en les faisant profiter de l'expérience d'autrui. Seulement il ne suffit pas de connaître ses règles; il faut encore les avoir digérées si bien, qu'elles aient pénétré dans les habitudes de la pensée; il faut que, grâce à la réflexion et à l'exercice, l'assimilation soit si complète qu'on les applique d'une façon presque spontanée. D'Alembert n'a rien dit de ces services rendus à l'éloquence par la rhétorique. Néanmoins, tenons-lui compte de ceux, non moins importants, qu'il a signalés et qu'il a fait valoir. Réagissant contre les excès d'une rhétorique qui avait la prétention d'être l'éloquence même, on pouvait craindre qu'il niât absolument la valeur et la légitimité de cette science en général.

Après avoir examiné les théories de l'Encyclopédie sur l'éloquence, on comprendra que j'aie osé placer leurs auteurs dans le groupe de Fénelon, de Rollin et du P. Buffier. N'ont-ils pas été, en effet, leurs continuateurs? Mais leurs articles empruntaient des circonstances où ils étaient publiés un intérêt particulier. Quelques mois auparavant, Buffon, dans son discours de réception à l'Académie française, avait

médit, lui aussi, de l'éloquence naturelle des passions. Avoir les passions fortes, l'imagination prompte, sentir vivement, communiquer aux autres son enthousiasme, tous ces mérites lui paraissaient grossiers, parce que les sens y ont leur bonne part : « C'est le corps qui parle au corps ». Pour le sévère philosophe, il n'y avait dans l'homme qu'une faculté qui comptât, la raison, et qu'une éloquence, celle qui s'adresse à la raison pure par des pensées justes et de belles expressions. Qui ne voit combien les revendications des encyclopédistes avaient d'opportunité et de prix après une pareille profession de foi? Ces écrivains restituaient à la sensibilité et à l'imagination leurs droits dans l'œuvre oratoire, ils rétablissaient l'éloquence en possession de cette riche variété de ressources que Buffon avait voulu mutiler.

Ce n'est pas seulement dans ses doctrines sur l'éloquence en général que l'Encyclopédie mérite d'être étudiée. Sur l'éloquence politique et judiciaire, sur l'éloquence académique et sur l'éloquence religieuse, elle a formulé quelques principes justes et féconds.

## II

### L'ÉLOQUENCE POLITIQUE ET JUDICIAIRE

Quelle est la condition indispensable au développement de l'éloquence? La liberté. Je n'entends pas par ce mot la liberté de tout dire : la vérité et le mensonge, le bien et le mal. La véritable éloquence n'a pas besoin de cette licence pour prendre son essor, pas plus qu'elle n'a le droit d'en user. Mais en dehors de ce qui demeure

sacré et inviolable, en dehors de ces vérités premières et de ces grands principes naturels que l'on doit considérer comme un noble patrimoine commun à toute l'humanité, il est nécessaire que l'éloquence ait la liberté de s'exprimer à son aise sur toutes les matières, si l'on veut qu'elle atteigne aux hauteurs où planaient les Démosthène et les Cicéron. Fénelon avait laissé entendre cette vérité dans sa *Lettre à l'Académie.* « Chez les Grecs tout dépendait du peuple et le peuple dépendait de la parole..... La parole n'a aucun pouvoir semblable chez nous..... tout se décide en secret dans le cabinet des princes..... » (1). Il s'agissait de dégager la pensée de l'illustre archevêque des voiles qui la recouvraient. Les Encyclopédistes n'y ont pas manqué.

D'Alembert a écrit dans sa *Préface :* « Les différentes formes de gouvernement qui influent tant sur les esprits et sur la culture des lettres, déterminent aussi les espèces de connaissances qui doivent y fleurir..... Il doit y avoir en général dans une république plus d'orateurs..... et dans une monarchie plus de poètes..... » Entendons ici par le mot de république un gouvernement libre, et par celui de monarchie un régime despotique. Sinon le jugement de d'Alembert serait faux, étant trop absolu : en effet, la Terreur a été aussi funeste à l'éloquence que la Restauration lui a été propice. En revanche, il n'y a rien à retrancher de ces mots de Voltaire, rien à y ajouter : « L'éloquence sublime appartient à la liberté; c'est qu'elle consiste à dire des vérités hardies, à étaler des raisons et des peintures fortes.. Souvent un maître n'aime pas à entendre dire la vérité;

(1) *Projet de Rhétorique,* IV.

il craint les raisons et il aime mieux un compliment délicat que de grands traits » (1).

De Jaucourt a cherché dans l'histoire de la Grèce des preuves à l'appui des assertions de ses collègues (2). Pour expliquer que l'éloquence ait brillé d'un si vif éclat au temps de Démosthène, il a montré que l'orateur, loin d'être « un déclamateur qui se joue librement sur des sujets de fantaisie et qui s'inquiète bien plus de la cadence d'une période que de la chute d'une république, » était alors un homme mêlé aux plus grandes affaires de l'Etat, maniant les intérêts publics, toujours occupé « de réveiller les léthargiques, de rassurer les timides, d'intimider les ténébreux, de ranimer les voluptueux qui ne voulaient pas servir la patrie ». Si, au contraire, l'éloquence grecque s'éteignit après la conquête d'Athènes, c'est, dit de Jaucourt, que l'orateur, à partir de cette époque, ne chercha plus à agir sur le peuple, comme faisait Périclès ; il fut « plutôt un athlète de parade, formé pour figurer dans les jeux et les spectacles, qu'un guerrier terrible qui s'élance de sa tente pour frapper l'ennemi ».

Ainsi d'Alembert, Voltaire et de Jaucourt ont été d'accord pour reconnaître qu'il n'y a pas d'éloquence sans liberté.

(1) Art. Éloquence, t. V.

(2) Art. Orateurs grecs, t. XII. Cet article est composé, de l'aveu même de l'auteur, d'extraits d'une *Histoire de l'Éloquence chez les Grecs*, par l'abbé d'Orgival.

## III

### L'ÉLOQUENCE ACADÉMIQUE

L'écueil des discours prononcés à l'Académie, soit par les nouveaux récipiendaires, soit par le secrétaire perpétuel, était au XVIII^e siècle la froideur, la pompe, le convenu. Voltaire nous a donné une plaisante analyse des discours de réception : « Le récipiendaire ayant assuré que son prédécesseur était un grand homme, que le cardinal de Richelieu était un très grand homme, le chancelier Séguier un assez grand homme, Louis XIV un plus que grand homme, le directeur lui répond la même chose et ajoute que le récipiendaire pourrait bien être aussi une espèce de grand homme et que pour lui, directeur, il n'en quitte point sa part » (1). Des déclamations de ce genre avaient fini par devenir fastidieuses et le public s'en était complètement désintéressé. Voltaire donna le signal d'une innovation très heureuse : il glissa sur les compliments d'usage et s'échappa sur une grande question littéraire : de l'influence de la poésie sur le génie des langues (1746). Sept ans après, Buffon imitait Voltaire. Entassant tous les éloges obligés dans une page, déplorablement emphatique d'ailleurs, qu'il intitula *Adresse à Messieurs de l'Académie française,* et qui ne fait pas du tout corps avec le discours, il traita de l'éloquence et de la perfection du style. Depuis, les nouveaux élus suivirent ce double exemple.

Nous aurions été bien étonnés si l'Encyclopédie, rencontrant l'occasion de se prononcer sur l'innovation de

(1) *Lettres anglaises,* XXIV (1734).

Voltaire et de Buffon, l'eût blâmée : d'Alembert l'a louée vivement et a conseillé aux futurs récipiendaires de marcher sur les traces de leurs prédécesseurs (1). Il a exprimé le vœu qu'ils traitassent « des sujets de littérature intéressants pour le public. Plusieurs académiciens, entre autres M. de Voltaire, ont déjà donné cet exemple qui paraît bien digne d'être suivi ».

Mais d'Alembert entendait qu'on le suivît « sans s'affranchir entièrement des éloges de justice et de devoir ». Il a même donné quelques conseils sur la manière de traiter cette partie du discours académique, et ces conseils s'adressent aussi bien au secrétaire perpétuel chargé de prononcer l'éloge des académiciens défunts qu'aux nouveaux récipiendaires. Selon lui, l'orateur qui a mission de parler sur un académicien doit faire connaître l'homme privé et l'auteur, mais surtout l'auteur. S'il se bornait à louer l'homme, il ferait du même coup une satire de l'auteur et de la compagnie qui l'a choisi. D'Alembert avouait que l'Académie faisait sans doute plus d'un choix malheureux « soit par faveur et malgré elle, soit autrement » et que le meilleur parti à prendre en pareil cas était de se taire sur les ouvrages du défunt (2). Mais il fallait à tout prix prévenir ces fâcheuses occasions. Voilà pourquoi il proposait qu'on imposât au secrétaire l'obligation de louer les académiciens, non plus à son choix, mais tous indistinctement. « On serait plus intéressé, disait-il, à ne choisir que des hommes louables ». Mais si le défunt offre une réelle matière à l'éloge, voici quel sera, d'après d'Alembert, l'objet du

(1) Art. Éloges académiques, t. V.

(2) Voy. là-dessus l'ouvrage déjà cité de M. Lucien Brunel.

discours académique : « Le caractère d'esprit de l'auteur, l'espèce et le degré de ses talents, de ses lumières et de ses connaissances, le contraste ou l'accord de ses écrits et de ses mœurs, de son cœur et de son esprit, et surtout le caractère de ses ouvrages, leur degré de mérite, ce qu'ils renferment de neuf et de singulier, le point de perfection où l'académicien avait trouvé la matière qu'il a traitée et le point de perfection où il l'a laissée; en un mot, l'analyse raisonnée de ses écrits ». Il est évident que des discours composés sur ce plan ne peuvent manquer d'intéresser le public, de servir les lettres et d'assurer à l'Académie la vogue et l'influence.

## IV

### L'ÉLOQUENCE RELIGIEUSE

L'éloquence religieuse est, elle aussi, tributaire de la rhétorique et c'est par ce côté seulement que l'Encyclopédie l'a envisagée. L'orateur chrétien doit-il plaire? Question controversée, même parmi les hommes les plus éminents par la piété. On a objecté tantôt que le langage des écrivains sacrés n'a jamais eu d'autre parure que la simplicité, tantôt que vouloir convertir par des moyens humains en s'adressant à l'imagination et aux passions, c'est une tâche indigne de la croix de Jésus-Christ. Aux premiers on réplique avec raison que les miracles et la sainteté suffisaient aux évangélistes pour convertir; aux seconds que le cœur et l'imagination sont des dons de Dieu qui, employés selon ses vues, peuvent servir à sa gloire et à notre perfection. Tel était l'avis de saint Grégoire de Nazianze, de saint

Augustin, de saint Basile, de saint Jean Chrysostôme, de saint Ambroise et de saint Jérôme. Ne serait-il pas étrange d'ailleurs que l'avocat, l'homme politique, le comédien eussent le droit de mettre en jeu toutes les ressources de l'art pour donner de l'intérêt à la parole humaine et qu'il ne fût pas permis au prédicateur d'en faire autant pour rehausser la parole de Dieu ?

L'Encyclopédie n'a qu'effleuré le débat, mais elle s'est rangée de l'avis des Pères. Parlant des sujets de l'éloquence de la chaire, un collaborateur anonyme a dit : « Le défaut d'ornements les dessèche pour ainsi dire, et cesse de les rendre aussi intéressants qu'ils le seraient, s'ils en étaient revêtus avec mesure et avec discrétion » (1).

Remarquons ces derniers mots; ils apportaient le correctif indispensable. L'auteur les expliquait ainsi : « Dans l'éloquence de la chaire, les sujets sont grands, respectables, féconds par eux-mêmes; cependant la trop grande abondance d'ornements peut les défigurer et leur faire perdre leur majesté naturelle ». Il est évident, en effet, que traiter des grandes vérités chrétiennes, des mystères ou des sacrements avec bel esprit et une élégance affectée, c'est les trahir, c'est les dénaturer. La meilleure manière de les prêcher est de le faire suivant le conseil de La Bruyère « simplement, fortement, chrétiennement » (2). L'Encyclopédiste aurait pu ajouter avec Fénelon que l'orateur chrétien qui se montre soucieux de plaire par des ornements et des traits d'esprit, avilit la sublimité du ministère évangélique en sa per-

(1) Art. PANÉGYRIQUE, t. XII.
(2) Chap. de la Chaire.

sonne, puisqu'il le fait moins servir au salut des âmes qu'aux misérables intérêts de sa vanité (1).

---

Ce n'est pas une théorie complète de l'éloquence que j'ai voulu dégager des articles de l'Encyclopédie. Je me proposais seulement de montrer qu'à une époque où, par suite d'un long silence, la plupart des gens avaient perdu le sens de l'éloquence véritable, l'Encyclopédie l'a possédé au plus haut degré. Sans méconnaître les services de la rhétorique, elle a compris que l'éloquence est avant tout un don de la nature. Elle a justifié et recommandé l'usage des passions honnêtes. Elle a déclaré nettement que la condition indispensable au développement de l'éloquence politique et judiciaire, c'est la liberté. Au moment où l'éloquence académique était tiraillée entre ceux qui s'entêtaient à suivre les vieilles routines et les esprits hardis qui lui ouvraient une voie nouvelle, elle a pris parti résolument pour ceux-ci et les a proposés à l'imitation des futures recrues de l'Académie. Enfin, elle a maintenu à l'éloquence religieuse le droit de plaire, pourvu qu'elle le fît servir à instruire.

(1) Voy. sur l'éloquence religieuse, ses droits et ses devoirs, l'ouvrage aussi élevé que savant du R. P. Longhaye : *la Prédication, Grands Maîtres et Grandes Lois.*



# CHAPITRE III

## L'ENCYCLOPÉDIE ET L'HISTOIRE

L'histoire est un art et une science; il ne s'agit ici que de l'art. — L'usage des discours imaginaires ou remaniés; Voltaire l'a condamné. — L'abus des portraits ; Voltaire l'a condamné.— Il a même poussé si loin le souci de la vérité qu'il a refusé à l'historien le droit de composer d'autres portraits que ceux des hommes avec lesquels il a vécu.

L'histoire est à la fois une science et un art. Elle est une science en tant que l'historien recueille des faits, les choisit et les prouve. Elle est un art puisqu'il doit présenter ces faits dans une composition vivante et bien ordonnée, ressusciter le passé devant l'imagination et toucher le cœur, transformer enfin sa matière en discours, portraits, narrations et descriptions.

Si j'avais à considérer l'histoire comme une science, je montrerais aisément que l'Encyclopédie s'était mise au courant des idées nouvelles et fécondes apportées successivement par Bossuet, Fénelon, Montesquieu et Voltaire; qu'elle demandait à l'historien plus d'exactitude que par le passé, une plus grande curiosité de la couleur locale, un souci plus grand des mœurs d'une nation, de ses lois, de son gouvernement, du commerce et de l'industrie, des lettres et des arts (1). Mais ce

(1) Art. Erudition, t. IV; Art. Histoire, t. VIII.

n'est pas mon sujet; il ne s'agit ici que de l'Histoire considérée comme un art.

Au XVIIe siècle et jusqu'au milieu du XVIIIe, tous les historiens se croyaient autorisés par l'usage des Anciens à faire parler les rois, les capitaines, les ambassadeurs, soit en remaniant leurs discours authentiques, soit en y suppléant, quand ils manquaient. C'est ainsi que Mézeray et Vertot prêtèrent des harangues l'un à Jeanne d'Arc sur son bûcher, l'autre à Gustave Wasa dans les mines de Dalécarlie. C'était un abus. Le P. Rapin le signala de bonne heure; il recommanda la plus grande réserve dans l'emploi des discours et déconseilla les harangues militaires (1). Mais ce fut Voltaire qui fit disparaître entièrement cette pratique.

Le moyen le plus efficace qu'il ait employé pour y parvenir a été évidemment de ne mettre aucun discours de ce genre dans ses œuvres historiques. Mais l'Encyclopédie était un trop précieux auxiliaire pour qu'il négligeât de la faire servir à propager sa réforme. Déjà, en 1755, il y glissait ces quelques mots : « Une harangue directe qu'on met dans la bouche d'un héros qui ne la prononça jamais n'est guère qu'un beau défaut » (2). Il devait, plus tard, les développer dans un autre article (3).

L'usage de mêler des discours aux récits historiques venait des Anciens. Mais chez les Anciens cet usage, loin d'être un artifice, était l'image de la réalité (4). La politique s'y faisait en plein air. C'était la foule

(1) *Instruction sur l'Histoire* (1677).
(2) Art. ELOQUENCE, t. V.
(3) Art. HISTOIRE, t. VIII.
(4) Voy. là-dessus : J. Girard, *Essai sur Thucydide,* chap. II.

assemblée qui décidait des questions les plus importantes, de la paix ou de la guerre, du choix des alliances et de la rupture des traités. Naturellement elle en décidait sous l'influence des orateurs dont les discours devenaient ainsi l'élément principal de la vie politique. Dans ces conditions l'histoire pouvait-elle supprimer ces discours? Non assurément, à moins de se condamner à ne donner qu'une idée inexacte des mœurs publiques. La vérité voulait donc que les historiens insérassent dans leurs ouvrages des scènes oratoires. L'abbé Mallet avait déjà compris cette nécessité et l'avait expliquée comme il convient dans un article antérieur à celui de Voltaire (1). Mais Voltaire est celui qui a tiré le plus au clair cette question. Il entrait trop bien dans la vie de l'antiquité pour critiquer les anciens historiens d'avoir rapporté des discours réellement prononcés, et la preuve, c'est qu'il conseillait aux nouveaux venus d'imiter leurs aînés sur ce point : « Si, dit-il, dans une occasion importante, un général d'armée, un homme d'Etat a parlé d'une manière singulière et forte qui caractérise son génie et celui de son siècle, il faut rapporter leurs discours mot pour mot; de telles harangues sont peut-être la partie de l'histoire la plus utile ». Mais il exigeait qu'on les rapportât « mot pour mot »; toute la réforme était là. Quant à l'usage de prêter des harangues à des personnages qui n'ont rien dit ou d'en faire parler d'autres autrement qu'ils n'ont parlé en réalité, Voltaire l'a condamné impitoyablement, même chez les Anciens : « Pourquoi faire dire à un homme ce qu'il n'a pas dit? Il vaudrait presque autant

(1) Art. Harangue, t. VIII.

lui attribuer ce qu'il n'a pas fait; c'est une fiction imitée d'Homère. Mais ce qui est fiction dans un poème devient à la rigueur mensonge dans un historien. Plusieurs anciens ont eu cette méthode; cela ne prouve autre chose, sinon que plusieurs anciens ont voulu faire parade de leur éloquence aux dépens de la vérité ». Sans doute Voltaire aurait pu expliquer cette habitude des Anciens par des raisons plus acceptables. Si Thucydide, Tite-Live, Tacite et les autres historiens anciens ont imaginé des discours qui n'ont jamais été prononcés, c'est qu'à leurs yeux ces discours devaient être des moyens de marquer et d'analyser les situations importantes, de faire connaître les peuples et les individus, de préparer et de compléter les récits, de montrer les causes et l'enchaînement intime des événements. S'ils en ont refait d'autres entièrement, c'est que l'art antique, qui visait toujours au beau, n'eût jamais admis les disparates que des différences de style auraient inévitablement introduites dans une composition. Il n'en est pas moins certain qu'il y a quelque chose de mieux, de plus impérieux que le beau, c'est le vrai, et Voltaire a eu raison de proscrire désormais, au nom de la vérité, l'usage d'introduire dans l'histoire des discours imaginaires ou remaniés.

Un autre abus s'était glissé dans la manière d'écrire l'histoire, l'abus du portrait. Ici encore, l'exemple avait été donné par les historiens anciens. On l'avait suivi avec d'autant plus d'ardeur que les Français ont toujours montré pour ce genre de composition une prédilection marquée. On sait combien notre littérature classique est riche en portraits signés par les noms des plus grands écrivains. Mais il fallait se préserver de la

tentation d'en mettre partout et à profusion. Les historiens, moitié par imitation de l'antiquité, moitié par goût, en firent une dépense immodérée. Voltaire a indiqué en deux mots le défaut commun de ces portraits: « Ils montrent bien souvent plus d'envie de briller que d'instruire ». Or, ils ne devraient viser qu'à instruire. Si l'historien analyse le caractère des particuliers et des peuples, c'est uniquement en tant que ce caractère est une cause importante de leurs actions. Voltaire a donc eu raison de critiquer les historiens qui ne dessinaient des portraits dans leurs ouvrages que par vanité et pour faire montre de bel esprit.

Mais il a poussé trop loin la sévérité quand il a refusé aux historiens le droit de composer d'autres portraits que ceux des hommes avec lesquels ils ont vécu. « Des contemporains, dit-il, sont en droit de faire le portrait des hommes d'État avec lesquels ils ont vécu, négocié, des généraux sous qui ils ont fait la guerre..... Mais vouloir peindre les anciens, s'efforcer de développer leurs âmes, regarder les événements comme des caractères avec lesquels on peut lire sûrement dans le fond des cœurs, c'est une entreprise bien délicate, c'est dans plusieurs une puérilité ». Voltaire aurait raison si l'auteur d'un portrait le citait comme le seul ressemblant et s'il se flattait d'avoir pénétré son sujet jusqu'au tréfonds. Une affirmation de ce genre est toujours une témérité. Mais pourquoi un historien qui a étudié consciencieusement ce qu'on a écrit sur un personnage, ce que ce personnage a écrit lui-même, s'il a écrit, et ce qu'il a fait, ne serait-il pas fondé à croire qu'il a donné une idée juste du caractère de son héros dans le portrait qu'il en a tracé? Pourquoi ne nous serait-il

pas permis, à nous, de lui accorder notre confiance? D'ailleurs quel est l'historien sincère et expérimenté qui se flatte d'avoir donné le portrait vrai, unique, d'un personnage? Il n'y vise pas, sachant qu'il ne peut y atteindre. Ce qu'il veut, c'est reproduire l'image qu'il s'est formée du personnage, suivant le côté d'où il l'a pris et l'angle sous lequel il l'a vu; c'est surtout donner la sensation du vivant. Ainsi s'explique qu'on puisse dire qu'il y a vingt portraits de Fénelon qui lui ressemblent sans se ressembler entre eux et qu'on pourrait en faire vingt autres ressemblants qui ne se ressembleraient pas davantage. Voltaire aurait tort de conclure de là que l'entreprise est puérile. Ou bien il faudrait rejeter le *Jugurtha* de Salluste, le *Cromwell* de Bossuet. Mais y a-t-il quelqu'un qui l'oserait?

Les rigueurs de Voltaire contre le portrait historique mises à part, on n'a rien à reprendre aux théories de l'Encyclopédie sur l'histoire. Elles sont justes et une partie est même jusqu'à un certain point neuve. En les exposant, l'Encyclopédie a contribué à précipiter la révolution que de hardis esprits avaient tenté d'accomplir dans ce genre, et qui consistait à dégager la vérité historique de tous les ornements qui lui étaient étrangers. Les scrupules exagérés de Voltaire sur les portraits ne sont-ils pas eux-mêmes le témoignage de ce souci d'exactitude qui travaillait ses contemporains?



# CHAPITRE IV

## L'ENCYCLOPÉDIE ET LE ROMAN

**Vers 1750, le roman traversait une crise; il tendait de plus en plus à l'observation de la vie réelle. — L'Encyclopédie a encouragé cette tendance.**

A l'époque où parut l'Encyclopédie, le roman traversait une crise. Il quittait le romanesque, les longs récits de galanterie historique, les pastorales peu champêtres, la peinture de personnages artificiels où s'étaient complus le XVIIe siècle et le XVIIIe à son début pour s'engager de plus en plus dans l'observation de la vie réelle. Hamilton, Le Sage et l'abbé Prévost avaient donné l'élan dans des ouvrages où s'unissaient et se fondaient la fiction et la vérité. Les romans anglais de Richardson et de Fielding mirent de plus en plus à la mode la représentation fidèle de l'homme tel qu'il est et du monde tel qu'il va. Enfin la *Nouvelle Héloïse* de J.-J. Rousseau (1760) rejeta complètement dans l'ombre les féeries, badinages et idylles dont le goût persistait encore et fonda le genre nouveau, le roman de sentiment, le roman de passion, dont l'intérêt consistait dans l'analyse du cœur humain.

La *Nouvelle Héloïse* causa une incroyable sensation. Elle troubla bien des têtes et mouilla bien des yeux.

Etait-ce donc un chef-d'œuvre? Non. C'était un tissu de dissertations où le bien et le mal étaient mêlés, identifiés de la manière la plus perfide ou avec la bonne foi la plus funeste et dont la lecture est aujourd'hui difficilement supportable. Mais ces dissertations étaient accompagnées de scènes de passion décrites d'un style si chaud, si coloré, qu'elles transportèrent les contemporains fatigués des contes froidement libertins, héritage de la Régence. On se prit d'enthousiasme pour des héros qu'on eut la naïveté de croire réels. C'est ce besoin de réalité qui fit surtout la fortune du roman de Rousseau.

Dès lors, on ne voulut plus dans les romans que des aventures vraisemblables, des héros voisins de l'humanité. Diderot, attribuant le mérite d'avoir éveillé ce goût nouveau, non à Rousseau, avec qui il était brouillé, mais à Richardson, écrivait : « Par un roman, on a entendu jusqu'à ce jour un tissu d'événements chimériques et frivoles... Je voudrais bien qu'on trouvât un autre nom pour les ouvrages de Richardson... Cet auteur ne fait point couler le sang le long des lambris, il ne vous transporte point dans des contrées éloignées, il ne vous expose point à être dévoré par des sauvages.... il ne se perd jamais dans les régions de la féerie. Le monde où nous vivons est le lieu de la scène; le fond de son drame est vrai; ses personnages ont toute la réalité possible ; ses caractères sont pris au milieu de la société; ses incidents sont dans les mœurs de toutes les nations policées; les passions qu'il peint sont telles que je les éprouve en moi; ce sont les mêmes objets qui les émeuvent, elles ont l'énergie que je leur connais; les traverses et les affections de ses personnages sont de la nature

de celles qui me menacent sans cesse ; il me montre le cours général des choses qui m'environnent » (1). Voltaire expliquait de même le succès des romans de Richardson et de Fielding, par leur « vérité » (2).

L'Encyclopédie n'a pas été moins clairvoyante que Diderot et que Voltaire. Elle a attribué la vogue des romans anglais à leurs peintures de la vie réelle; elle a même, ce qui est plus important, conseillé aux futurs romanciers de suivre Richardson et Fielding dans cette voie, et, plus impartiale que Diderot et que Voltaire, elle a félicité Rousseau d'y être déjà entré. « Les romans écrits dans ce bon goût, dit de Jaucourt, sont peut-être la dernière instruction qu'il reste à donner à une nation assez corrompue pour que toute autre lui soit inutile. Je voudrais qu'alors la composition de ces livres ne tombât qu'à d'honnêtes gens sensibles, et dont le cœur se peignît dans leurs écrits ; à des auteurs qui ne fussent pas au-dessus des faiblesses de l'humanité, qui ne montrassent pas tout d'un coup la vertu dans le ciel, hors de la portée des hommes, mais qui la fissent aimer en la peignant d'abord moins austère, et qui ensuite du sein des passions où l'on peut succomber et s'en repentir, sussent les conduire insensiblement à l'amour du bien » (3). Programme irréprochable et qui, s'il avait été exécuté dans tous ses détails, eût peut-être porté de bons fruits. Malheureusement la plupart des romanciers ne se sont plongés dans la réalité que pour remuer les passions mauvaises des lecteurs et traîner leurs pensées

(1) Eloge de Richardson paru en 1761 dans le *Journal Etranger*.
(2) Art. de la *Gazette Littéraire* (30 mai 1764) sur un roman anglais.
(3) Art. Roman, t. XIV.

sur des images impures. Le roman, dont cet excellent de Jaucourt aurait voulu faire un instrument de moralisation, est devenu le dissolvant le plus énergique des mœurs publiques et privées.

Mais cette déviation du roman ne doit pas être imputée à l'Encyclopédie. Elle n'était pas non plus la suite inévitable de la transformation qu'il subissait. La vérité n'est pas nécessairement immorale. Voilà pourquoi rien ne nous défend de féliciter l'Encyclopédie d'avoir contribué, elle aussi, à pousser les romanciers de son temps dans cette voie de l'observation de la vie réelle et de l'analyse du cœur humain.



# LIVRE CINQUIÈME

## L'ENCYCLOPÉDIE JUGE DE LA LITTÉRATURE CONTEMPORAINE

## L'ENCYCLOPÉDIE JUGE DE LA LITTÉRATURE CONTEMPORAINE

I. L'Encyclopédie a constaté une décadence marquée dans tous les genres de la littérature pure, exception faite, à tort, pour J.-B. Rousseau et Crébillon; avec raison, pour Voltaire. — L'Encyclopédie signale quatre causes de décadence: 1° Abus de l'esprit philosophique; ses effets sur le théâtre, — sur la fable, — sur l'ode, — sur l'éloquence. — 2° Bel esprit; — Fontenelle; — dédain de l'érudition; — effets du bel esprit sur l'ode, la pastorale, la comédie et l'éloquence. — 3° Censure gouvernementale; ses effets sur l'éloquence, — sur la comédie, — sur l'ode. — 4° Epuisement de la nature — dans la tragédie, — dans l'oraison funèbre.

II. L'Encyclopédie a aperçu les signes précurseurs d'une littérature nouvelle dans d'autres genres. — Développement de la littérature philosophique; — le cartésianisme et le sensualisme; — Maupertuis, Condillac, Montesquieu, J.-J. Rousseau. — Omission de Voltaire, de Diderot et de La Mettrie. — Développement de la littérature scientifique : Fontenelle et Buffon. — Progrès de l'histoire; — du roman; — de la comédie. — La poésie légère, son éclat.

Après avoir passé en revue les différents genres littéraires en vers et en prose et étudié quelles furent sur chacun d'eux les doctrines de l'Encyclopédie, je vais examiner les jugements portés par celle-ci sur les auteurs contemporains. Il sera curieux d'entendre la déposition des encyclopédistes sur le mouvement littéraire auquel ils furent mêlés, et de savoir s'ils ont su s'arracher à ces illusions dont il est difficile de se défendre, quand on juge des contemporains et que la postérité n'a pas mis encore chacun à sa place. Surtout, il sera utile à mon sujet d'étudier si les encyclopédistes

qui ont jugé nécessaire de modifier plus ou moins tous les genres littéraires du grand siècle, lorsqu'ils en faisaient la théorie, ont été satisfaits des ouvrages que leurs contemporains coulaient dans ces genres comme dans des moules parfaits; ou bien si, conséquents avec eux-mêmes, ils ont reconnu que ces ouvrages étaient aussi peu viables que les genres eux-mêmes; enfin, s'ils ont aperçu dans certaines productions du temps des symptômes de décadence, et dans d'autres les signes précurseurs d'une littérature nouvelle.

## I

### LA FIN DE LA LITTÉRATURE DU XVII$^{e}$ SIÈCLE

C'est dans l'épopée, la poésie lyrique, la tragédie, la comédie proprement dite, la pastorale, l'éloquence politique, judiciaire et religieuse, en un mot, dans le domaine presque tout entier de la littérature de sentiment et d'imagination, que l'Encyclopédie a constaté, à l'unanimité des voix, une décadence évidente.

Cette décadence a eu ses Pline et ses Quintilien, l'Encyclopédie l'a reconnu et d'Alembert l'a dit en propres termes. Les écrivains que l'Encyclopédie a semblé placer ainsi au-dessus des autres, à une place d'honneur, sont J.-B. Rousseau, Crébillon et Voltaire. Ne nous hâtons pas de lui reprocher ces choix en partie malheureux.

« Un poète célèbre par ses talents et par ses malheurs a effacé Malherbe dans ses *Odes* et Marot dans ses *Epigrammes* et dans ses *Épîtres* ». Tel est l'éloge que d'Alembert dans sa Préface a fait de J.-B. Rousseau,

déjà mort à cette époque. Il est le reflet exact de l'opinion que le XVIIIe siècle en général avait de ce poète.

On le regardait comme le prince de nos poètes lyriques. Nous sommes bien revenus d'un pareil engouement. Si nous accordons à J.-B. Rousseau la science de la rime, de la césure et du rythme, l'harmonie du vers, la pureté de l'expression, en un mot les qualités extérieures de la poésie lyrique, nous lui dénions avec raison le feu divin, l'émotion communicative, la vérité. Comparé à Malherbe, il n'est pas un versificateur beaucoup plus habile, et, à coup sûr, il a moins de chaleur. Dans ses épîtres, J.-B. Rousseau a été inférieur à Marot son modèle; il a cherché l'abandon et l'amabilité, lui, l'envieux et le morose, et naturellement il ne les a pas rencontrés. Le jugement de d'Alembert n'est donc pas exact.

Est-il véritablement celui de l'Encyclopédie? Je crois qu'il serait injuste de l'affirmer. En effet, Marmontel a repris en détail à Rousseau les éloges que d'Alembert lui avait octroyés en bloc. Il lui a reproché dans ses *Odes* une ivresse feinte, un ton faux, une marche trop didactique, de la froideur (1). Cela ne revenait-il pas à nier qu'il fût véritablement un poète lyrique? De même pour les *Épîtres;* Marmontel n'y trouvait ni esprit, ni raisonnement (2). Il s'inscrivait donc en faux contre l'appréciation de d'Alembert. Et voilà comment il nous est permis de soutenir que cette appréciation trop flatteuse ne doit pas être mise absolument à

(1) Art. ODE, Suppl. t. IV.

(2) Art. ÉPITRE, t. IV. Jugement combattu par Sabatier, *Disc. sur l'Ode,* 1766.

la charge de l'Encyclopédie, les deux collaborateurs s'étant corrigés mutuellement.

Il n'y a qu'une partie du jugement de d'Alembert qui soit juste, originale même, car elle lui appartient bien plus qu'à son temps ; c'est celle qui concerne les Épigrammes de J.-B. Rousseau. Elles sont si bien venues, si nettes et si incisives, qu'on peut appeler leur auteur un maître du genre. Mais le titre d'excellent poète épigrammatique ne suffit pas pour que J.-B. Rousseau soit placé parmi les rares génies qui ont consolé le siècle de sa décadence littéraire.

Crébillon mérite-t-il davantage cette suprême distinction? Evidemment non. Pourtant d'Alembert la lui a accordée. Est-ce sincèrement? Je ne le pense pas. Crébillon mort, d'Alembert, en qualité de secrétaire perpétuel de l'Académie française, fit son éloge. Or, nous y lisons que dans les tragédies de Crébillon l'énergie des caractères et le coloris vigoureux des tableaux produisent un grand effet au théâtre, mais qu'elles ont contre elles une certaine monotonie de couleur sombre, la répétition de coups de théâtre produits par des moyens toujours semblables et une faiblesse générale de versification. Après ces restrictions, il est difficile de croire que d'Alembert était sincère quand il décernait à Crébillon un rang aussi élevé parmi les tragiques français. Remarquons d'ailleurs, qu'aucun de ses collaborateurs n'a confirmé son jugement. C'est ailleurs qu'il faut chercher l'explication d'un éloge aussi excessif. En 1751, Crébillon et Voltaire se disputaient la prééminence dans la tragédie. Voltaire avait pour lui les philosophes et tous ceux qui préféraient le charme de Zaïre à l'horreur de Rhadamiste; Crébillon, ceux qui aimaient la

terreur tragique, et les ennemis de Voltaire, surtout Madame de Pompadour. D'Alembert était trop soucieux du succès de l'Encyclopédie et de celui de sa prochaine candidature à l'Académie française pour se prononcer entre les deux rivaux. Réservant à la postérité le rôle d'arbitre, il se contenta de constater « l'extrême plaisir » que causaient les pièces de l'un et de l'autre, même « après celles de Corneille et de Racine ».

Si nous avons été étonnés d'entendre d'Alembert appeller J.-B Rousseau et Crébillon les Pline et les Quintilien de la décadence littéraire du XVIII^e siècle, au nom de Voltaire notre étonnement disparaît. Passons sur les vilenies de l'homme privé et sur les immoralités du philosophe pour ne nous attacher qu'au poète et au prosateur. Voltaire fut dans l'ordre purement littéraire, un esprit, non pas de premier ordre, mais d'une prodigieuse universalité. Poète tragique, il cause, comme l'a dit d'Alembert, un « extrême plaisir » même après Corneille et Racine. Cependant *Zaïre* est à peu près la seule de ses tragédies qui se soutienne aujourd'hui sur le théâtre (1). Voltaire fut encore l'auteur de la *Henriade,* et d'Alembert a parlé avec admiration de ce poème épique « le seul que la France puisse opposer à ceux des Grecs, des Romains, des Italiens, des Anglais et des Espagnols ». Ce fut, en effet, l'opinion du XVIII^e siècle que Voltaire était notre Virgile, sinon notre Homère. Encore une illusion dont nous sommes bien guéris. D'ailleurs, sans sortir de l'Encyclopédie, nous trouvons le correctif nécessaire à l'enthousiasme de

(1) Rétif de la Bretonne *(Paysan perverti, 1776)* voyait plus clair que d'Alembert dans les tragédies de Voltaire : « Voltaire met dans ses tragédies en apparat de représentation ce que Racine a mis en peinture de sentiment ».

d'Alembert dans les restrictions dont Marmontel a tempéré l'éloge qu'il a fait de *la Henriade,* beau poème, dit-il, mais où il manque « le pathétique de *Mérope* et d'*Alzire,* l'art des intrigues et des situations » (1). En revanche, la postérité n'a jamais contesté le talent de Voltaire que d'Alembert a semblé priser le plus, le talent de poète léger. « Ses pièces fugitives, supérieures à toutes celles que nous estimons le plus, suffiraient par leur nombre et par leur mérite pour immortaliser plusieurs écrivains ». En effet, dans un siècle où il y eut tant d'excellents poètes badins, Voltaire fut le premier de tous; ses poésies fugitives sont des chefs-d'œuvre de notre langue.

Brillant poète, Voltaire fut encore excellent prosateur. D'Alembert a relevé ce double titre de gloire. Ce poète, a-t-il dit, « sûr d'obtenir parmi le très petit nombre de grands poètes une place distinguée et qui n'est qu'à lui, possède en même temps au plus haut degré un talent que n'a eu presque aucun poète, même dans un degré médiocre, celui d'écrire en prose. Personne n'a mieux connu l'art si rare de rendre sans effort chaque idée par le terme qui lui est propre, d'embellir tout sans se méprendre sur le coloris propre à chaque chose; enfin, ce qui caractérise plus qu'on ne pense les grands écrivains, de n'être jamais ni au-dessus, ni au-dessous de son sujet ». Toutes les qualités essentielles du style de Voltaire sont énoncées dans ces lignes; elles se résument en celle-ci : l'exacte proportion de l'expression, de la couleur et du ton avec la pensée, et cela avec facilité et élégance.

(1) Art. ÉPOPÉE, t. V.

Enfin, comme historien, Voltaire ouvrit une nouvelle voie à l'histoire. D'Alembert a compris l'originalité du *Siècle de Louis XIV,* dont l'auteur, dit-il, n'avait « aucun modèle ni parmi les Anciens, ni parmi nous ». Personne, en effet, même parmi ces graves historiens de l'antiquité, Thucydide, Tite-Live, Tacite, qui se glorifiaient pourtant d'écrire pour l'instruction éternelle du genre humain, n'avait songé que son art lui imposât l'obligation de voir d'autres créatures au monde que des rois, des ministres, des généraux; d'autres faits historiques que des batailles et des traités; de tirer de l'ombre les mœurs, les lois, le gouvernement, le commerce et l'industrie, les lettres et les arts, comme autant de signes précieux de l'esprit d'une époque. D'Alembert faisait aussi beaucoup de cas de l'*Histoire de Charles XII,* dont il a vanté « la noblesse et la rapidité du style », véritable histoire, en effet, mais aussi vrai roman par l'intérêt qu'elle excite.

On le voit, des trois auteurs que l'Encyclopédie semblait d'abord mettre sur le même rang dominant la décadence de leur siècle, Voltaire est le seul auquel elle décernât sérieusement cet honneur. Au sujet de J.-B. Rousseau, elle a plaidé le pour et le contre; elle a fait de Crébillon un éloge de circonstance; en faveur de Voltaire seul, elle a été unanime et ne s'est jamais démentie. Seulement, elle eût pu peut-être placer à côté de lui des écrivains plus dignes de cet honneur que J.-B. Rousseau et Crébillon, Marivaux et Massillon, par exemple.

Donc, en dehors de Voltaire, l'Encyclopédie n'a vu autour d'elle, dans la littérature pure, que décadence.

Suivons-la dans l'examen des causes qu'elle lui a attribuées.

La première cause reconnue par l'Encyclopédie est l'abus de l'esprit philosophique. Par ce mot, les encyclopédistes n'entendaient pas seulement cet air d'humanitarisme que les auteurs du temps affectaient, ni cet abus de sentences si choquant, par exemple, dans les tragédies de Voltaire (1), mais cet esprit « qui veut tout nier et ne rien supposer », suivant les expressions de d'Alembert, l'esprit d'analyse, le besoin de décomposer, de diviser, de pénétrer les éléments des choses. Cet esprit était alors trop à la mode pour qu'il ne se répandît point jusque dans les belles-lettres. Or l'avènement de cet esprit, s'il renouvelait certains genres mal compris jusque-là, ne pouvait qu'en ruiner d'autres, en s'y mêlant étroitement, je veux parler de ceux qui relèvent du sentiment et de l'imagination. Il éteignait l'imagination et desséchait le cœur. « Notre siècle, a écrit d'Alembert, porté à la combinaison et à l'analyse, semble vouloir introduire les discussions froides et didactiques dans les choses de sentiment ».

C'était surtout au théâtre que l'abus de l'esprit philosophique choquait d'Alembert. Il y trouvait « je ne sais quelle métaphysique du cœur », qui ne lui paraissait pas propre à procurer l'espèce de plaisir qu'on va y chercher. Non pas qu'il crût nécessaire de l'en bannir entièrement; car enfin la tragédie et la comédie, que sont-elles au fond, sinon des analyses morales? Mais il eût voulu qu'on ne l'y laissât pas régner. Pourquoi? D'abord parce qu'il croyait avec

(1) Voy. là-dessus : Fontaine, *Le théâtre et la philosophie du XVIII<sup>e</sup> siècle.*

raison qu'en appliquant à la logique des passions le même procédé d'analyse qu'à la logique ordinaire, on risquait de tomber le plus souvent dans l'erreur, le cœur ayant ses raisons, comme l'avait déjà dit Pascal, que la raison ne connaît pas. Puis il trouvait une contradiction flagrante à charger un personnage de démêler les nuances de ses passions au moment même où il en est le plus vivement affecté, ce moment étant celui où il peut les étudier avec le moins de liberté d'esprit. A ces deux raisons d'Alembert aurait pu en ajouter une troisième, tirée du public, qui est la pierre de touche en matière de théâtre, puisqu'on ne travaille que pour lui; c'est qu'une pièce dramatique qui verse trop du côté de l'analyse morale, tout en étant susceptible d'intéresser le lecteur dans le silence du cabinet, est fatalement ennuyeuse à la représentation, le public venant là pour rire ou pour pleurer et non pour suivre un cours de psychologie.

D'Alembert visait dans sa critique tous les auteurs dramatiques de son temps, mais surtout Marivaux, dont il n'aimait pas plus les pièces que « le jargon ». C'est bien de lui en effet qu'il pouvait dire qu'il avait mis sur la scène « je ne sais quelle métaphysique du cœur ». Tandis que Molière avait peint à larges coups de pinceau les caractères généraux de la nature humaine, Marivaux s'appliqua, lui, à étudier dans le détail le plus minutieux les nuances les plus fines de certaines passions; à démêler les fils les plus minces et les plus enchevêtrés des intrigues du cœur; à suivre à la loupe le manège de deux personnages qui s'abordent, se fuient, se rapprochent par les motifs les plus légers et sous l'impulsion des sentiments les plus insaisissables.

Il a conduit ses dialogues de telle manière que les acteurs semblent prendre plaisir à se voir passer d'un sentiment à un autre et mettre de la vanité à nous rendre les témoins de ses évolutions.

C'est de Jaucourt et Marmontel qui ont constaté la funeste influence de l'esprit philosophique dans la fable et dans l'ode, et, parmi les auteurs d'odes ou de fables, chez La Motte principalement. « Nous ne prétendons pas nier, disait de Jaucourt, qu'il ne se trouve dans les fables de M. de La Motte, de la justesse, une composition régulière, une invention ingénieuse, quantités d'excellentes tirades, d'endroits pleins d'esprit, de finesse, de délicatesse, mais il n'y a point ce beau naturel qui plaît tant dans La Fontaine. M. de La Motte n'a point attrapé les grâces simples et ingénues du fablier de Madame de Bouillon; il semble qu'il réfléchissait plus qu'il ne pensait et qu'il avait plus de talent pour décrire que pour peindre » (1). Marmontel, de son côté, lui a reproché ses personnifications de vertus et de vices, ses appellations savantes, toutes choses, a-t-il dit, qui nuisent au poète, si elles font honneur à l'homme d'esprit (2).

De même pour les odes de La Motte. Ce qui choquait de Jaucourt, c'était que La Motte moralisât non en poète, mais en philosophe : « Il est sans doute permis dans le lyrique d'étaler de belles et solides maximes, mais il faut qu'elles soient revêtues des brillantes couleurs qui conviennent à ce genre de poésie » (3). Les

(1) Art. Fabuliste, t. VI.

(2) Art. Fable, t. VI.

(3) Art. Poème lyrique, t. XII. Mêmes plaintes contre la philosophie dans le *Discours sur l'Ode*, par Sabatier (1766).

descriptions et les peintures, quoique justes, ne lui déplaisaient pas moins; il les trouvait « trop uniformes, froides et mortes ». Marmontel, de son côté, blâmait la marche trop didactique de La Motte, ses délires calculés, ses raisonnements trop suivis, surtout sa froideur; et tous ces défauts, il les attribuait à ce que La Motte pensait trop et ne sentait pas assez (1).

En même temps que l'abus de l'esprit philosophique, un autre fléau non moins funeste ravageait la poésie et l'é o-quence; c'était le bel esprit. On peut s'étonner que cet ennemi héréditaire du goût français ait survécu à la rude guerre que lui avaient faite au XVIIe siècle Boileau et Molière. Il n'en est pas moins certain qu'il ressuscita dès les premières années du XVIIIe siècle dans le salon de Madame de Lambert, avec Fontenelle et La Motte pour parrains. C'est Fontenelle surtout qui le mit à la mode. A la grande influence qu'eut Voltaire sur le XVIIIe siècle, on ne peut guère comparer que celle qu'exerça Fontenelle. La différence, c'est que celui-ci l'exerça moins bruyamment que son plus jeune contemporain. Grand esprit, quoique superficiel, Fontenelle était ouvert à toutes choses, embrassait les sciences les plus diverses, et était à même de parler avec une compétence suffisante de Malebranche et de Cassini, de Vauban et de Leibnitz, de d'Argenson et de Newton. Son originalité fut non seulement de parler clairement

(1) Art. ODE, Suppl. t. IV. L'abus de l'esprit philosophique n'avait pas seulement flétri et décoloré la poésie, il glaçait encore l'éloquence, surtout celle de la chaire. L'Encyclopédie n'a rien dit à ce sujet, mais les témoignages des contemporains ne nous manquent pas. On se plaignait que le pathétique, la véhémence, l'onction eussent disparu de l'éloquence pour faire place à une anatomie déliée du cœur, à des portraits délicats où personne ne se reconnaissait, bons tout au plus à faire admirer l'habileté du peintre et la finesse de son pinceau.

de tout, mais d'en parler avec coquetterie, avec des pointes, avec un esprit subtil et maniéré, comme s'il voulait tourner la science en madrigaux. Tel que je viens de le peindre, il devint un modèle pour le XVIII[e] siècle, qui se façonna sur lui; mais comme il arrive toujours, on outra ses défauts, sans lui prendre ses qualités.

Il avait une capacité universelle; chez le plus grand nombre, elle devint une universelle incapacité. Il fut de bon goût d'avoir son mot sur tout : politique, philosophie, sciences physiques et naturelles, littérature, sans avoir rien approfondi. Ce fut le règne des demi-savants frivoles et suffisants. Un collaborateur anonyme s'en est plaint dans l'Encyclopédie (1). Il a menacé son siècle de porter dans la postérité le nom de « siècle du demi-savoir ». Selon lui, ce sont les journaux et les dictionnaires qui auraient propagé ce fléau en dispensant leurs lecteurs d'essuyer la longueur et la sécheresse des études proprement dites.

Ces faux savants raillaient l'érudition qui coûte du travail et qui n'est pas un objet de salon. « On la traite de pédanterie, s'écriait de Jaucourt, et l'on trouve par là le véritable moyen de rebuter tous les jeunes gens qui auraient du zèle et des talents pour réussir dans l'étude des humanités...., avec des airs dédaigneux, on l'a reléguée hors du beau monde, et dans la poussière des classes..... L'effet de cette censure méprisante a été d'autant plus grand, qu'elle s'est couverte du prétexte spécieux de dire qu'il faut travailler à polir l'esprit et à former le jugement, et non pas à entasser dans sa

(1) Art. ACADÉMIES (AVANTAGE DES) marqué d'une +, Suppl. t. I.

mémoire ce que les autres ont dit et pensé. Plus cette maxime a paru véritable, plus elle a flatté les esprits paresseux et les a portés à tourner en ridicule la littérature et le savoir; tranchons le mot, le principal motif de telles gens n'est que d'avilir le bien d'autrui, afin d'augmenter le prix du leur. Incapables de travailler à s'instruire, ils ont blâmé ou méprisé les savants qu'ils ne pouvaient imiter et par ce moyen ils ont répandu dans la république des lettres un goût frivole qui ne tend qu'à la plonger dans l'ignorance et dans la barbarie » (1). Les conclusions du chevalier de Jaucourt me paraissent exagérées. Le véritable savoir n'a été et ne sera jamais que le privilège d'une élite. Une littérature ne dégénère pas parce qu'il y a une infinité de demi-savants; je dirai même qu'une multitude de demi-savants vaut mieux qu'une multitude d'ignorants, et que, si Fontenelle n'avait eu d'autre action sur ses contemporains que de donner aux gens du monde cette légère teinture de science qui leur suffit, et qui suffit en même temps au besoin que la science peut avoir de la curiosité, de l'intérêt, de la sympathie des gens du monde, cette action me paraîtrait bienfaisante et nullement susceptible d'être une cause de décadence.

Malheureusement ces demi-savants furent aussi des beaux esprits précieux et maniérés comme leur modèle, et c'est cette épidémie de bel esprit qui contribua à gâter la littérature du XVIII^e^ siècle, comme jadis, du temps de la marquise de Rambouillet, une épidémie semblable avait failli arrêter dans son germe la littérature du grand siècle. Sans doute Voltaire, à force de gloire et

(1) Art. LITTÉRATURE, t. IX.

d'esprit, refoula cette invasion comme l'avaient fait, au siècle précédent, Molière et Boileau, et il ramena finalement ses contemporains au goût du simple et du naturel. Il n'en est pas moins vrai que le bel esprit atteignit presque tous les écrivains, pendant les cinquante premières années du XVIII[e] siècle, même les plus grands, tels que Massillon, Marivaux, Montesquieu, et qu'après 1750 il n'est pas rare d'en trouver encore des vestiges. Ce fut une manie de réticences, de demi-jours, une recherche du fin, du délicat, du distingué, du quintessencié, un perpétuel scintillement de traits. De Jaucourt et Marmontel ont relevé ces défauts dans les fables et dans les odes de La Motte (1), de Jaucourt dans les pastorales de Fontenelle (2). C'est par eux que Marmontel a expliqué les lenteurs et l'obscurité des dialogues de comédie (3). Enfin, d'Alembert et de Jaucourt leur ont surtout attribué la ruine de l'éloquence (4). Au barreau, comme dans la chaire, ils étaient choqués d'entendre un langage « figuré, poétique, chargé d'ornements, de métaphores, d'antithèses et d'épithètes ». Les avocats rivalisaient d'ironies, d'épigrammes, de traits plaisants, de fines saillies. Mais c'étaient les orateurs sacrés qui scandalisaient principalement d'Alembert. « N'ayant pas assez de génie pour présenter d'une manière frappante et cependant naturelle les vérités communes qu'ils doivent annoncer, ils croient les orner par un style affecté et ridicule, qui fait

(1) Art. ODE, t. XII et FABLE, t. VI.

(2) Défendues par l'abbé Chaudon (ouv. cit.) et précisément pour leur bel esprit contre l'abbé Desfontaines qui les avait appelées des « discours de ruelle, » t. II, chap. BUCOLIQUES.

(3) Art. COMÉDIE, t. V et DIALOGUE, t. V.

(4) Art. ÉLOCUTION, t. V, PANÉGYRIQUE, PRÉDICATEUR, t. XII, XIII

ressembler leurs sermons, non à l'épanchement d'un cœur pénétré de ce qu'il doit inspirer aux autres, mais à une espèce de représentation ennuyeuse et monotone où l'acteur s'applaudit sans être écouté » (1).

L'éloquence avait encore contre elle un adversaire bien plus redoutable que le bel esprit, le gouvernement de la monarchie absolue. Je veux parler surtout de l'éloquence parlementaire et judiciaire (2), car l'éloquence religieuse a toujours eu le privilège, respecté même des rois les plus ombrageux, de se développer a l'aise et de faire entendre la vérité quand même. Alors que tout le monde poussait le roi à se croire Dieu, les prédicateurs seuls avaient le droit de lui rappeler qu'il était homme. Mais il n'en allait pas au barreau et au Parlement comme dans la chaire. C'est Marmontel qui a eu le courage de s'en plaindre à haute voix : « Rome et Athènes avaient des tribunes : les droits des nations, leur salut, les intérêts de la patrie et de la liberté, la grande cause du bien public et quelquefois du salut commun étaient confiés à un homme, et le sort d'un état, celui des nations dépendait de son éloquence. Qu'a de commun cet emploi sublime avec celui de nos avocats? Où était, dans l'Europe moderne, la place d'un homme éloquent? Etait-ce dans notre barreau que devaient

(1) Voy. des témoignages étrangers à l'Encyclopédie, mais concordants. Pour le barreau : *Trois siècles de notre Littérature,* de Sabatier de Castres, préface, et au mot COCHIN pour la chaire; *Dict. de Litt.*, du même, au mot ÉLOQUENCE DE LA CHAIRE. Pour la littérature en général : Mallet, *Principes p. la lect. des poëtes,* IVe partie; *École de Littérature de nos meilleurs écrivains,* par l'abbé de la Porte, t. I, art. VII; *Les Adieux du Goût,* comédie en un acte, par Portelance et Patu (1754); Fréron, ouv. cit., t. IX, lettre II. — Surtout Rémond de Saint-Mard, Lettre IIe.

(2) Les illustrations du barreau étaient alors Target, Legouvé, surtout Gerbier.

naître des Démosthènes? Y a-t-il de l'éloquence sans passions? Et ne sait-on pas que le langage des passions est presque toujours déplacé partout où la loi seule est juge? » (1). La véritable éloquence, n'ayant en vue que le grand public, et ne songeant qu'à convaincre et qu'à passionner, était née sans doute avant la fin de la publication de l'Encyclopédie Au barreau on la trouverait, par exemple, dans les *Mémoires* de la Chalotais contre le duc d'Aiguillon. Au Parlement, il n'est pas vraisemblable, quoique rien n'en soit parvenu jusqu'à nous, que les orageuses délibérations qui formèrent le prologue de la crise de 1770 aient pu avoir lieu sans provoquer quelques éclats retentissants d'éloquence et de passions. Mais tout cela ne fit que des explosions passagères, et les plaintes des Encyclopédistes n'en demeurent pas moins fondées en général (2).

La censure gouvernementale nuisait aussi à la comédie, en lui interdisant de railler sur la scène les ridicules de tel ou tel corps d'Etat. C'est du moins ce qu'a prétendu Marmontel. Selon lui, on permettait bien de représenter chaque état avec les vices, les travers et les ridicules qui n'étaient pas les siens, mais ceux qui lui étaient propres, on en défendait la peinture, « parce qu'ils forment l'esprit du corps, et qu'un corps est trop respectable pour être peint au naturel ». Il n'y avait que les courtisans et les procureurs qui se fussent livrés de bonne grâce, et que l'on n'eût point ménagés. Marmontel doutait même que les médecins se montrassent aussi patients de son temps qu'ils l'avaient été du temps

(1) Art. Anciens, Suppl. t. I.
(2) Précédées de celles de l'abbé Mallet; ouv. cit. 1re partie, chap. III.

de Molière. « Si donc, concluait-il, l'on demande pourquoi nous n'avons plus de comédie, on peut répondre à tous les états, c'est que vous ne voulez plus être peints. Si on nous représente les mœurs du bas peuple, qui est le seul qui se laisse peindre, le tableau est de mauvais goût; et si l'on prend ses modèles dans une classe plus élevée, cela ressemble trop, l'allusion s'en mêle, et il n'est point d'état un peu considérable qui n'ait le crédit d'empêcher qu'on se moque de lui ; chacun veut pouvoir être tranquillement ridicule et impunément vicieux. Cela est commode pour la société, mais très incommode pour le théâtre » (1). Je ne crois pas qu'il faille prendre à la lettre les plaintes de Marmontel. La comédie a joui au XVIII^e^ siècle d'une liberté relative, assez grande pour qu'on ait pu écrire récemment l'histoire de la société française tout entière pendant les dernières années de Louis XIV et pendant le règne de Louis XV et celui de Louis XVI sans recourir à d'autres documents qu'à ceux qui étaient fournis par l'allusion, la personnalité et la satire au théâtre (2). Il est vrai que c'était pure tolérance; en principe, Marmontel avait raison : la censure était armée de pleins pouvoirs contre la comédie.

(1) Art. POÉSIE, Suppl. t IV.

(2) G. Desnoiresterres, *La Comédie satirique au XVIII^e^ siècle*. Sans compter que la Comédie touchait en riant aux questions les plus graves et les plus périlleuses : « Là s'engage la lutte de l'esprit ancien et de l'esprit nouveau ; là se discutent les questions du droit d'aînesse, de l'autorité paternelle, des rapports conjugaux, de l'inégalité des conditions : tout un ferment qu'on remue en riant, sans songer au péril qui peut en sortir. La comédie jette au vent ces idées vagues, éparses, qui vont se loger un matin dans le cerveau d'un logicien vigoureux ou d'un rêveur enthousiaste comme J.-J. Rousseau, et se traduisent alors en théories agressives et menaçantes ». Lénient, *La Comédie en France au XVIII^e^ siècle*, chap. VII, § II, t. I.

L'ode ne se trouvait pas bien non plus de la forme trop absolue du gouvernement. Au lieu qu'en Grèce, elle se mêlait aux fêtes publiques, flétrissait les hommes d'Etat prévaricateurs, emflammait les combattants, en France, la politique lui était fermée. Elle n'avait le droit d'y toucher que pour entonner des hymnes en l'honneur du roi, de ses ministres et de ses généraux. De Jaucourt a noté à propos des odes de J.-B. Rousseau cette cause d'infériorité de notre poésie lyrique. Nous l'avons entendu regretter que J.-B. Rousseau ne fût pas né Anglais, et que son origine l'eût condamné à chanter les affaires de famille de M. Duché ou le procès intenté à M. de Pointis par les flibustiers, au lieu d'ouvrir à son inspiration un vaste champ comme celui de l'histoire d'Angleterre pendant les deux derniers siècles.

Enfin l'Encyclopédie a signalé pour la tragédie et l'éloquence sacrée une quatrième cause de décadence, la plus terrible de toutes, qui eût suffi à elle seule pour dissoudre ces genres, à supposer que les précédentes n'eussent pas existé : l'épuisement des sujets. Dès sa préface, d'Alembert faisait cette triste constatation : « L'imitation de la belle nature semble bornée à de certaines limites qu'une génération ou deux, tout au plus, ont bientôt atteintes ». Cette phrase rappelle le début des *Caractères de La Bruyère :* « Tout est dit, et l'on vient trop tard depuis *plus de sept mille ans* qu'il y a des hommes et qui pensent ». Seulement, tandis qu'on a le droit de prendre la phrase de La Bruyère comme une simple précaution oratoire, on ne peut douter que celle de d'Alembert ne soit l'expression exacte d'une pensée sincère. C'est la même théorie que

celle de Voltaire : « Quiconque approfondit les arts purement de génie doit, s'il a quelque génie lui-même, savoir que ces premières beautés, ces grands traits naturels qui appartiennent à ces arts, et qui conviennent à la nation pour laquelle on travaille, sont en petit nombre. Les sujets et les embellissements propres aux sujets ont des bornes bien plus resserrées qu'on ne pense..... Si donc, il se trouve jamais quelque artiste qui s'empare des seuls ornements convenables au temps, au sujet, à la nation et qui exécute ce qu'on a tenté, tous ceux qui viendront après lui trouveront la carrière remplie » (1).

D'accord avec d'Alembert, Marmontel et de Jaucourt ont voulu montrer que la tragédie et l'éloquence sacrée étaient épuisées. Voici pour la tragédie : « A la faveur des lieux, des hommes et des temps, la tragédie s'éleva sur la scène française jusqu'à son apogée, et durant plus d'un siècle le génie et l'émulation l'y ont soutenue dans toute sa splendeur. Mais par le seul tarissement des sources où elle s'est enrichie, par les limites naturelles du vaste champ qu'elle a parcouru, par l'épuisement des combinaisons, soit d'intérêts, soit de caractères, soit de passions théâtrales, il serait possible d'annoncer son déclin et sa décadence » (2). Il en est de même pour l'éloquence de la chaire. De Jaucourt a emprunté à Voltaire le jugement suivant : « Depuis cinquante ans, il ne s'est pas élevé d'orateurs à côté de

(1) Voy. Discours de réception à l'Académie française. — Réponse à un Académicien (1764). — Discours aux Welches (1764).

(2) Art. Poésie, Suppl. t. IV. Même théorie dans Fréron, lettres sur quelques écrits de ce temps, vol. I, à propos du *Denys* de Marmontel. — Dans Voltaire : *Préface des Scythes,* 1767.

ces grands maîtres (Bossuet, Bourdaloue, Massillon) et ceux qui viendront dans la suite trouveront cette carrière remplie. Les tableaux des misères humaines, de la vanité, de la grandeur, des ravages de la mort, ont été faits par tant de mains habiles qu'on est réduit à les copier ou à s'égarer » (1).

Heureusement ces conclusions si décourageantes des encyclopédistes ont été contredites par l'histoire de l'esprit humain et par les révolutions littéraires de notre siècle. La tragédie usée a fait place au drame. L'oraison funèbre s'est rajeunie par l'actualité et par le renouvellement de l'état social. Mais les encyclopédistes n'ont pas prévu ces transformations. Qu'est-ce donc qui les en a empêchés? Apparemment la conviction, inébranlable malgré tout, qu'il n'y a qu'une perfection, aussi bien dans le choix des sujets que dans l'expression, et que cette perfection ayant été réalisée par Racine dans la tragédie et par Bossuet dans l'oraison funèbre, il ne restait plus que l'imitation des chefs-d'œuvre de ces grands hommes, imitation dont ils sentaient eux-mêmes les limites. Cette conviction causait précisément leur erreur. Ils avaient raison de déclarer épuisée la tragédie racinienne, épuisée l'oraison funèbre de Bossuet, mais ils avaient tort de croire que l'expression de la grandeur sur la scène et des vanités humaines dans la chaire fussent épuisées pareillement et du même coup. Ils auraient dû dire de la tragédie de Racine et de l'oraison funèbre de Bossuet : il faut qu'elles changent, en même temps, qu'ils disaient : il faut qu'elles dégénèrent. Mais avouons qu'ils avaient raison

(1) Art. ORAISON FUNÈBRE, t. XII.

quand ils disaient : il est inévitable qu'elles dégénèrent.

Abus de l'esprit philosophique, bel esprit, gouvernement absolu, épuisement de la nature, telles sont les causes par lesquelles l'Encyclopédie a expliqué la décadence de son siècle en matière de littérature pure. Reste à savoir si elle a noté en même temps à quels signes on pouvait entrevoir dans le lointain l'avènement d'une littérature nouvelle, et quels genres paraissaient devoir profiter le plus de ce renouvellement.

## II

### LE COMMENCEMENT D'UNE LITTÉRATURE NOUVELLE

D'Alembert a écrit dans sa préface que la caractéristique de son siècle fut la philosophie (1). C'est par elle qu'il a commencé l'esquisse du mouvement intellectuel durant la première moitié du XVIIIe siècle : « La philosophie, qui forme le goût dominant de notre siècle, semble, par les progrès qu'elle a faits parmi nous, vouloir réparer le temps qu'elle a perdu et se venger de l'espèce de mépris que lui avaient marqué nos pères ». La philosophie est en effet le trait distinctif du XVIIIe siècle et voilà pourquoi on l'appelle souvent le siècle des philosophes. Ce n'est pas que la philosophie pure, c'est-à-dire l'étude des questions métaphysiques, ait produit en ce temps-là beaucoup d'œuvres ; on s'occupait surtout des questions morales et sociales. Mais on donnait généralement le nom de philosophe à tout

(1) Constaté même par Voltaire, *Epître à Mme du Châtelet; Dédicace d'Alzire* (1736). *Précis du règne de Louis XV*, chap. 43 (1768).

homme qui réfléchissait, qui raisonnait librement, à tel qu'on eût appelé au siècle précédent un libertin. Voilà pourquoi les philosophes furent si nombreux.

La philosophie du XVIIIe siècle s'éloigna de celle du siècle précédent. Mais on n'abandonna pas volontiers le cartésianisme, fondé par un génie si puissant, et consacré par l'admiration du grand siècle : « Il ne faut qu'ouvrir nos livres pour voir avec surprise qu'il n'y a pas encore vingt ans qu'on a commencé en France à renoncer au cartésianisme ». D'Alembert en a donné une raison tirée, dit-il, du caractère de la nation française : c'est que nous voulons jouir longtemps d'une découverte qui nous a coûté beaucoup d'efforts. Pour lui, il était choqué qu'il y eût encore en France des gens capables de soutenir une doctrine philosophique dont les découvertes de Newton et les observations de Locke avaient démontré la fausseté : « Respectons toujours Descartes, mais abandonnons sans peine des opinions qu'il eût combattues lui-même un siècle plus tard. Surtout ne confondons point sa cause avec celle de ses sectateurs. Le génie qu'il a montré en cherchant dans la nuit la plus sombre une route nouvelle, quoique trompeuse, n'était qu'à lui ; ceux qui l'ont osé suivre les premiers dans les ténèbres ont au moins marqué du courage ; mais il n'y a plus de gloire à marcher sur ses traces depuis que la lumière est venue. Parmi le peu de savants qui défendent encore sa doctrine, il eût désavoué lui-même ceux qui n'y tiennent que par un attachement servile à ce qu'ils ont appris dans leur enfance, ou par je ne sais quel préjugé national, la honte de la philosophie. Avec de tels motifs, on peut être le dernier de ses partisans ; mais on n'aurait pas eu le

mérite d'être son premier disciple, ou plutôt on eût été son adversaire, lorsqu'il n'y avait que de l'injustice à l'être. Pour avoir le droit d'admirer les erreurs d'un grand homme, il faut savoir les reconnaître, quand le temps les a mises au grand jour ». Tout le XVIIIe siècle est dans ces quelques lignes, avec sa hardiesse souvent téméraire de jugement, son mépris de la tradition, sa confiance orgueilleuse dans le progrès. Mais elles contiennent quelque chose qui appartient moins au siècle, trop souvent léger et railleur, qu'à d'Alembert : un ton grave dans la critique et le respect des grands hommes qui, après tout, ont été en leur temps des novateurs.

Malgré ses racines profondes, le cartésianisme fut rapidement ébranlé. D'Alembert a constaté, avec joie, qu'au moment où il écrivait, cette philosophie était tellement proscrite qu'on n'osait plus en parler. Les premiers qui travaillèrent à la propagation de la philosophie anglaise furent de jeunes savants; Maupertuis dans son *Discours sur la figure des astres,* se déclara le premier ouvertement Newtonien. D'Alembert a loué son courage et son « talent d'écrire », qui fut assez estimé pour le faire entrer à l'Académie française. Mais il est allé trop loin en vantant son esprit philosophique dont son *Essai de philosophie morale* et son discours de réception ne donnent pas une haute idée.

Condillac n'a pas reçu de d'Alembert un éloge aussi long qu'il l'aurait obtenu sans doute quatre ans plus tard, après son fameux *Traité des sensations* (1754), l'un des livres qui eurent le plus de crédit au XVIIIe siècle, et qui contribuèrent le plus à vulgariser la philosophie sensualiste de Locke. Cependant d'Alembert l'a appelé « l'un de nos meilleurs philosophes », et l'a félicité

d'avoir, par son *Traité des Systèmes* (1749), détourné l'esprit humain des hypothèses, plus propres à flatter l'imagination qu'à éclairer la raison, pour le ramener au goût de l'observation.

Montesquieu n'a guère eu qu'une mention : « Un écrivain judicieux, aussi bon citoyen que grand philosophe, nous a donné sur les principes des lois un ouvrage décrié par quelques Français et estimé de toute l'Europe ». L'éloge est grand, quoique bref; encore d'Alembert y reviendra-t-il dans l'article nécrologique qu'il a écrit sur Montesquieu au commencement du cinquième volume (1755).

Enfin le dernier écrivain auquel d'Alembert ait accordé le titre de philosophe est J.-J. Rousseau, quoiqu'il n'en fût encore qu'à son *Discours sur l'influence corruptrice des sciences et des arts* (1751). Mais, outre que sa collaboration à l'Encyclopédie le désignait naturellement aux flatteries de d'Alembert, son discours avait eu un tel retentissement qu'il était presque impossible de n'en pas parler en tête d'un ouvrage destiné à la glorification des arts et des sciences. Aussi d'Alembert a-t-il esquissé en quelques lignes avec les plus grands ménagements une réfutation de ce pamphlet, aussi spirituelle que concise. Selon lui, Rousseau a confondu la culture de l'esprit avec l'abus qu'on en peut faire et il a attribué aux sciences et aux arts des maux dont ils ne sont pas responsables. D'Alembert croyait qu'à supposer que les lettres ne rendissent pas la vertu plus commune, on ne pouvait pas leur en vouloir de ne pas produire un effet que la morale même ne produit pas; qu'il fallait les traiter comme les lois qu'on ne proscrit pas « parce que leur nom sert d'abri

à quelques crimes dont les auteurs seraient punis dans une république de sauvages »; et qu'enfin, même au cas impossible où elles engendreraient des vices, il ne conviendrait pas de les détruire, parce que « les vices nous resteraient, et nous aurions l'ignorance en plus ».

Tels sont les philosophes que d'Alembert a cités parmi ses contemporains. On s'étonnera peut-être de ne pas rencontrer dans cette liste quelques hommes célèbres dont l'influence fut considérable, même avant 1751, par exemple Voltaire, Diderot et La Mettrie. Voltaire avait largement contribué à la vulgarisation des doctrines de Newton et de Locke dans ses lettres philosophiques (1731) et dans ses *Éléments de la Philosophie de Newton* (1738); en outre, ses *Epitres,* ses *Odes,* ses *Discours sur l'homme* avaient souvent traité de questions philosophiques. De même les *Pensées philosophiques* (1746) et la *Lettre sur les Aveugles* (1749) de Diderot avaient mis le feu dans le camp des croyants comme dans celui des athées. Quant à La Mettrie, son *Histoire naturelle de l'âme* (1746), *l'Homme machine* (1748) et l'*Art de jouir* (1751), avaient activé les progrès funestes du matérialisme naissant. Il est impossible de supposer que d'Alembert n'ait pas été frappé par ces ouvrages; c'est plutôt à dessein qu'il a omis de citer leurs auteurs. Comment donc expliquer son silence? En ce qui touche Voltaire, il est probable que d'Alembert en faisait plus de cas, du moins à cette date, comme poète et historien, que comme philosophe. Quant à Diderot, comme il était non seulement son collaborateur, mais son co-directeur de l'Encyclopédie, d'Alembert s'est fait sans doute un scrupule de lui

donner parmi les gloires du XVIIIe siècle la place qu'il méritait, de peur que leur association ne fût taxée de société d'admiration mutuelle. Leur amitié était d'ailleurs assez solide pour que Diderot ne se fâchât point d'une omission facile à justifier. C'est pour une raison tout à fait opposée, il est permis de le supposer, que d'Alembert s'est tu sur La Mettrie. Il avait de ce philosophe l'opinion sévère qu'en avaient les encyclopédistes en général et que nous voyons percer dans ce jugement de Diderot : « Auteur sans jugement..., dont les sophismes grossiers, mais dangereux par la gaieté dont il les assaisonne, décèlent un écrivain qui n'a pas les premières idées des fondements de la morale ». C'eût été une recommandation compromettante pour la philosophie que de citer ce philosophe et d'ailleurs son nom ne pouvait pas paraître dans une préface où d'Alembert, sincèrement ou non, affirmait hautement sa croyance en Dieu et dans la spiritualité de l'âme.

A la littérature philosophique se rattache étroitement la littérature scientifique, née au XVIIIe siècle de l'application de la langue littéraire à l'exposition des sciences. D'Alembert a salué en ces termes son avènement : « Nos livres de science semblent avoir acquis jusqu'à l'espèce d'avantage qui semblait devoir être particulier aux ouvrages de belles-lettres ». A quoi faut-il rapporter l'apparition de ce genre mixte? La réponse est facile. Comme l'existence de l'âme était mise en doute par la philosophie dominante, on avait cessé de l'observer avec la même curiosité qu'on le faisait au XVIIe siècle, mais en revanche, on ouvrait ses yeux au monde extérieur réhabilité et aux merveilles de la

nature (1). De là, les ouvrages de Fontenelle et de Buffon.

D'Alembert a parlé avec la plus grande admiration de Fontenelle, malgré son cartésianisme. Cet homme, dit-il, « supérieur dans l'art de mettre en leur jour les idées les plus abstraites, a su, par beaucoup de méthode, de précision et de clarté, les abaisser à la portée des esprits qu'on aurait cru le moins faits pour les saisir. Il a même osé prêter à la philosophie les ornements qui semblaient lui être les plus étrangers et qu'elle paraissait devoir s'interdire le plus sévèrement » (2). De Jaucourt a fait de Fontenelle le même éloge; il l'a appelé « le premier des hommes dans l'art nouveau de répandre de la lumière et des grâces sur les sciences abstraites » (3). Ce jugement a été exactement celui de la postérité (4), mais avec cette restriction, que d'Alembert et de Jaucourt faisaient peut-être mentalement, que si Fontenelle était clair et agréable, c'est qu'il se gardait d'approfondir (5). Buffon, lui aussi, a obtenu de d'Alembert un éloge non moins juste que pompeux : « Rival de Platon et de Lucrèce, il a répandu dans son ouvrage cette noblesse et cette élévation de style qui sont si propres aux matières philosophiques, et qui, dans les écrits du sage, doivent être la peinture de son âme ». Les ouvrages de Fontenelle et de Buffon devaient être bientôt suivis dans la seconde moitié du siècle de

(1) Diderot *(De l'interprétation de la nature)* (1754) constate « le penchant que les esprits paraissent avoir à la morale, aux belles-lettres, à l'histoire de la nature et à la physique expérimentale ».

(2) D'Alembert a répété encore cet éloge à l'art. : Éloge académique.

(3) Art. Rouen, t. XIV.

(4) Voy. Flourens : *Fontenelle ou de la Philosophie moderne relativement aux sciences physiques* (1847).

(5) Voy. J. Bertrand : l'*Académie des sciences* (1869).

ceux de J.-J. Rousseau et de Bernardin de Saint-Pierre et des poèmes descriptifs de Saint-Lambert, de Roucher, de Delille et de tant d'autres.

Il n'y a pas grand chose à recueillir dans l'Encyclopédie sur les progrès de l'histoire au XVIII^e^ siècle. D'Alembert s'est contenté de dire : « D'excellents auteurs ont écrit l'histoire ; des esprits justes et éclairés l'ont approfondie ». Dans cette phrase courte, mais pleine de sens, d'Alembert semble avoir compris deux catégories d'historiens, et ces deux catégories existaient en effet : les historiens qui expliquaient une longue série d'événements, peignaient une vaste collection d'individus dans une histoire complexe, animée, ayant du drame le mouvement et l'unité ; et ceux qui fouillaient le passé, cherchaient des dates et des faits, éclaircissaient des points obscurs, enfin ramassaient les matériaux que les premiers devaient mettre en œuvre : les historiens proprement dits et les érudits. Parmi les premiers, rangeons Voltaire et Montesquieu. Parmi les seconds, il faut placer Fréret, Louis de Beaufort, le président Hénault, le Père Daniel, l'abbé Dubos, Dom Calmet et les Bénédictins, etc... Au point de vue de la valeur historique, les ouvrages de ces savants sont d'un mérite inégal ; mais tous sont les témoins éloquents de cet élan inconnu jusqu'alors qui poussa les érudits à l'étude de l'histoire en général et surtout de celles de nos origines.

C'est au XVIII^e^ siècle, nous l'avons montré plus haut, que le roman affirma sa vitalité et s'annonça tel que nous l'avons aujourd'hui (1). De Jaucourt a constaté en ces

(1) Voy. réponse de M. Vitet au discours de M. Sandeau à l'Académie française (26 mai 1859). — Discours de réception de M. Feuillet (26 mars 1863) et réponse de M. Vitet.

termes la vogue dont ce genre d'ouvrage jouissait en ce temps-là : « On aime les romans sans s'en douter, à cause des passions qu'ils peignent et des émotions qu'ils excitent. On peut, par conséquent, tourner avec fruit cette émotion et ces passions. On réussirait d'autant mieux que les romans sont des ouvrages plus recherchés, plus débités et plus avidement goûtés que tout ouvrage de morale et autres qui demandent une sérieuse application d'esprit. En un mot tout le monde est capable de lire les romans, presque tout le monde les lit, et l'on ne trouve qu'une poignée d'hommes qui s'occupent entièrement des sciences abstraites, de Platon, d'Aristote ou d'Euclide » (1). D'autre part, d'Alembert avait une haute idée de la valeur de plusieurs de ces romans : « Nous avons plusieurs romans qui nous empêchent de regretter ceux du dernier siècle » (2). C'est bien ainsi que la postérité en a jugé et, je le répète, elle a prisé ces romans en proportion de leur vérité. Elle a écarté cette multitude de libelles licencieux dont une société corrompue fit alors ses délices, pour distinguer le Gil Blas de Lesage, galerie de caractères et de portraits naturels, avec son principal héros, type lui-même de l'homme par son mélange de vertus et de faiblesses, né pour le bien, mais facilement entraîné vers le mal; *le Paysan parvenu* et *la Marianne* de Marivaux, dans lesquels la psychologie subtile de l'auteur, dangereuse peut-être sur le théâtre, est devenue un mérite et une source d'intérêt; *Manon Lescaut,* de Prévost, qui touche, malgré un tour romanesque, par l'accent sincère de la

(1) Art. Roman, t. XIV.
(2) Préface.

passion et la vérité saisissante des scènes mélancoliques. *La Nouvelle Héloïse,* le seul roman contemporain que l'Encyclopédie, cédant à l'engouement universel, ait mentionné, est celui qu'on lit le moins aujourd'hui.

Le XVIII[e] siècle doit encore une bonne partie de sa gloire littéraire à la comédie, tant celle-ci fut alors vivante et variée. Des prophètes de mauvais augure s'écriaient que la haute comédie était épuisée, que Molière avait moissonné tous les grands vices de l'humanité. Voltaire disait, par exemple : « Il n'y a dans la nature humaine qu'une douzaine tout au plus de caractères vraiment comiques et marqués de grands traits. L'abbé Dubos, faute de génie, croit que les hommes de génie peuvent encore trouver une foule de nouveaux caractères, mais il faudrait que la nature en fît. » L'Encyclopédie ne partageait pas ces doctrines décourageantes (1) et présageait de l'avenir de la comédie avec plus de sagacité. Ni de Jaucourt, ni Marmontel ne la croyaient finie ; ils pensaient qu'en dehors des caractères peints par Molière, il y en avait beaucoup d'autres parmi lesquels la comédie pouvait cueillir. « On prétend, écrivait Marmontel, que les grands traits ont été rendus et qu'il ne reste plus que des nuances imperceptibles : c'est avoir bien peu étudié les mœurs du siècle que de n'y voir aucun nouveau caractère à peindre. L'hypocrisie de la vertu est-elle moins facile à démasquer que l'hypocrisie de la dévotion ? Le misanthrope

(1) Pour juger combien elle avait raison, lire *La Comédie en France au XVIII[e] siècle,* de M. Lénient (2 vol.), où l'auteur a réuni comme en un musée, les nombreux poètes comiques du temps qui poussèrent des pointes en tous sens. Il n'en est pas moins vrai qu'exception faite pour Marivaux et Beaumarchais, et aussi un peu pour Sedaine, ce musée ressemble assez à une nécropole.

par air est-il moins ridicule que le misanthrope par principe? Le fat modeste, le petit seigneur, le faux magnifique, le défiant, l'ami de cour et tant d'autres viennent s'offrir en foule à qui aura le talent et le courage de les traiter. La politesse gaze les vices; mais c'est une espèce de draperie légère, à travers laquelle les grands maîtres savent bien dessiner le nu.... On s'amuse à recopier le petit-maître sur lequel tous les traits du ridicule sont épuisés et dont la peinture n'est plus qu'une école pour les jeunes gens qui ont quelque disposition; cependant on laisse en paix l'intrigante, le bas orgueilleux, le prôneur de lui-même et une infinité d'autres dont le monde est rempli » (1). De même de Jaucourt : « Quiconque est vraiment né pour être poète comique, a un fond inépuisable de ridicules à mettre sur la scène dans tous les caractères de gens qui composent la société » (2). Marmontel et de Jaucourt auraient pu aller plus loin encore et ajouter que les auteurs comiques du XVIII^e^ siècle avaient à leur disposition non seulement beaucoup de caractéres inconnus à Molière, mais ces caractères mêmes que Molière avait peints. N'avaient-ils pas, en effet, le droit de les recommencer? Les types généraux ne sont jamais épuisés, parce qu'ils changent d'aspect tous les cinquante ans. Euclion, Harpagon et le Père Grandet sont trois portraits différents du même avare. Mais les trois portraitistes avaient du génie.

Il ne suffisait pas à la comédie de se renouveler avec

(1) Art. Comédie, t. V.

(2). Art Ridicule, t. XIV. — Leur théorie a été reprise par Cailhava, ouv. cit., t. II, chap. X et XXIV.

Marivaux ; elle poussa un nouveau rejeton, la comédie sérieuse, le drame de l'avenir. D'Alembert l'a inscrite parmi les acquisitions de son siècle : « La comédie a acquis un nouveau genre, qu'on aurait tort de rejeter, puisqu'il en résulte un plaisir de plus, et qui n'a pas été aussi inconnu des anciens qu'on voudrait nous le persuader ». De tous les drames de Destouches, de La Chaussée, de Diderot, de Mercier, etc..., aucun n'a surnagé. Sedaine, sans émettre aucune théorie et sans imiter personne, en observant simplement la nature, se fait encore écouter avec plaisir dans *le Philosophe sans le savoir*.

Voilà donc tout un groupe de genres littéraires dont l'Encyclopédie a constaté le succès et pronostiqué la brillante carrière : la littérature philosophique, la littérature scientifique, l'histoire, le roman et la comédie. J'ai dit un groupe, parce qu'ils doivent comme un air de famille, à cette force secrète qui leur a donné aux uns la naissance, aux autres un essor extraordinaire, je veux parler de l'esprit philosophique du siècle, d'où ils procédaient par leur goût de plus en plus accentué pour l'observation curieuse de la réalité.

Il y a une autre série de genres dans lesquels l'Encyclopédie a réclamé la palme pour son siècle. Ce sont : l'épître, la satire, le vaudeville, la chanson, l'épigramme, etc. Il convient de les séparer des précédents, d'abord parce qu'ils n'eurent pas à subir de la même manière l'influence de l'esprit philosophique et scientifique du siècle, ensuite parce que ce sont des genres secondaires, ayant ceci de commun qu'on n'a besoin pour les traiter que d'esprit, de grâce, de légèreté, de vivacité, de sentiment, qualités éminemment françaises

et qu'il n'est certes pas question de rabaisser, mais qui n'impliquent ni don poétique, ni portée supérieure d'intelligence : *In tenui labor.*

Marmontel et de Jaucourt ont fait des *Épîtres* et des *Satires* de Voltaire un éloge que la postérité a ratifié.

C'est dans la poésie légère que triomphait le XVIII[e] siècle, genre charmant, mais qui cache trop souvent une corruption profonde sous une élégance facile : « Le caractère et le génie du Français lui sont favorables; aussi a-t-elle daigné nous sourire » (1), dit Marmontel pour expliquer les succès de ses contemporains dans ce genre, et il vante particulièrement les poésies familières de Chaulieu, de La Fare, surtout celles de Voltaire dont il admirait l'aisance et la noble gaieté. Mais que de fois ces auteurs ont fait gronder la morale!

De Jaucourt a noté aussi les succès du vaudeville au XVIII[e] siècle : « Je crois, dit-il, que notre nation l'emporte sur les autres dans le goût et dans le nombre des vaudevilles; la pente des Français au plaisir, à la satire et souvent même à une gaieté hors de saison leur a fait quelquefois terminer par un vaudeville les affaires les plus sérieuses qui commençaient à les lasser, et cette niaiserie les a quelquefois consolés de leurs malheurs réels » (2). L'ironie est piquante dans ce jugement qui ne fait guère honneur à notre caractère; on le croirait écrit d'hier.

A ces productions légères, si vous ajoutez les ouvrages plus graves dont je parlais tout à l'heure, vous aurez

(1) Art. ODE, Suppl. t. IV.
(2) Art. VAUDEVILLE, t. XVII.

tous les genres littéraires dans lesquels l'Encyclopédie a prétendu (et avec raison) que ses contemporains s'étaient montrés supérieurs. Et si, à côté de ces genres pleins de sève et d'avenir, vous placez l'esquisse que l'Encyclopédie a tracée de ceux qui, épuisés, ne donnaient plus que des œuvres sans vigueur, vous aurez un tableau complet du mouvement littéraire qui va de la mort de Louis XIV à la veille de la Révolution.

Ce tableau frappe d'abord par sa vérité; on y relèvera sans doute des omissions regrettables, des admirations exagérées ou même injustifiées, mais il reste vrai dans ses grandes lignes. Les genres littéraires qui ont accompli des progrès sont bien ceux que l'Encyclopédie a indiqués. Elle a de même aperçu très nettement ceux dans lesquels la décadence était incontestable. Semblable perspicacité n'est pas fréquente chez des contemporains.

Une réflexion, très importante pour mon sujet, vient ensuite; c'est que l'Encyclopédie qui, comme je l'ai montré, n'a pas laissé un seul des genres littéraires du grand siècle sans proposer de le modifier, quelquefois même de le transformer complètement, l'Encyclopédie a de même estimé que les ouvrages de ses contemporains, appartenant à ces genres, étaient de beaucoup inférieurs à leurs modèles du grand siècle et les a taxés d'ouvrages de décadence. Moule et objet d'art fondu dans ce moule, tout lui a donc paru également défectueux. De telle sorte qu'elle a laissé se dégager de ses articles cette impression finale que le XVIII^e^ siècle, intéressant toutes les fois qu'il se séparait du XVII^e^, était médiocre toutes les fois qu'il le recommençait.

# CONCLUSION

# CONCLUSION

I. *L'Encyclopédie.* — Le XVIIIe siècle a été pour notre littérature une période de transition. — L'Encyclopédie reflète exactement l'état de l'opinion publique au XVIIIe siècle en matière de littérature, avec ses diversités et ses demi audaces. — Mais elle penche nettement du côté des idées nouvelles.— Elle a été, quoique inconsciemment, un agent très important dans la transformation qui eut lieu de la littérature à la fin du XVIIIe siècle, un avant-coureur du romantisme.— La première Encyclopédie et la seconde ont été également novatrices, mais celle-ci avec plus d'ensemble et d'unité. — Faiblesses de l'Encyclopédie, ses négligences, ses omissions. — Il lui a manqué surtout de prévoir où ses velléités de romantisme la conduiraient. — D'un dogmatisme éclairé, elle a borné ses ambitions novatrices à un remaniement partiel et à un enrichissement de l'idéal classique.

II. *Les encyclopédistes.* — Par ordre d'originalité et de hardiesse dans les vues, on pourrait les ranger ainsi : Sulzer, Marmontel, d'Alembert, Voltaire, Diderot, l'abbé Mallet ; — puis, en groupe, tous les auteurs d'un seul article littéraire : Montesquieu, de Cahusac, de Saint-Lambert, de Chastellux, Duclos, Beauzée ; enfin, le compilateur de Jaucourt.

## I

### L'ENCYCLOPÉDIE

Après avoir si souvent conclu à la fin de chaque chapitre, est-il besoin de le faire encore? Résumons du moins dans une conclusion générale celles, partielles, qui se suivent dans cet ouvrage.

Le XVIIIe siècle a été en littérature une période de transition. Il s'est épuisé à vouloir être le prolongement du siècle précédent. Il est vrai que son culte pour le XVIIe siècle n'a pas été tellement incontesté et si inu-

versel que des voix dissidentes ne se soient élevées çà et là, réclamant qu'on modifiât, tantôt sur un point, tantôt sur un autre, l'idéal classique. Mais ces voix ont été peu nombreuses et assez éparpillées. Pour des centaines de Frérons on trouve deux ou trois esprits hardis tels que l'abbé Dubos et Diderot. J'ai toujours eu soin de faire honneur à ces derniers de leurs idées nouvelles avant de féliciter l'Encyclopédie de les avoir soutenues et propagées.

L'Encyclopédie reflète l'état de l'opinion publique au XVIIIe siècle en matière de littérature, avec toutes ses diversités et ses demi-audaces. Elle est comme un champ clos où toutes les doctrines classiques et anti-classiques se sont donné rendez-vous. De là beaucoup de disparates et de contradictions. Seulement, tandis que dans la réalité la majorité des auteurs et des lecteurs contemporains restait attachée au siècle de Louis XIV, et que les goûts nouveaux n'étaient représentés que par une petite minorité, dans l'Encyclopédie, c'est la majorité des collaborateurs qui rompt avec les traditions classiques; une petite minorité seulement les défend. Encore fait-elle un choix.

L'Encyclopédie contient un plaidoyer timide en faveur de la séparation absolue des genres, de la périphrase et de la mythologie; un réquisitoire énergique contre la comédie populaire. Pour la poésie pastorale et la poésie didactique, elle s'en est tenue à peu près aux théories du XVIIe siècle. Elle n'a pas eu pleinement conscience des ressources que notre littérature de citadins allait trouver dans ce sentiment de la nature que J.-J. Rousseau venait de découvrir. Elle a nié la tragédie nationale. Voilà le bilan de ses préjugés.

Voici celui de ses doctrines nouvelles. Elle admire les Anciens sans superstition et veut qu'on les imite librement. Elle élargit la conception du beau idéal classique et propose deux théories du beau, destinées à ouvrir à l'art un champ illimité. Elle restitue à l'imagination et à la sensibilité la part qui leur revient dans le travail créateur du génie. Elle émancipe le goût et délivre le génie de la tyrannie des règles. Elle répand la connaissance des littératures étrangères; vulgarise les travaux des savants sur l'archéologie et les mythes grecs; profite des mémoires sur notre littérature étrangère; défend l'érudition contre les dédains des gens du monde. Elle comprend que l'art peut et doit jouer un rôle dans l'éducation des peuples et elle détermine ce rôle.

En poésie, l'Encyclopédie contribue au rapprochement de la poésie et de la peinture, combat l'emploi de la phériphrase et de la mythologie et signale les sources nouvelles où le poète puisera désormais les images poétiques. Elle reconnaît que la sensibilité et l'imagination sont des éléments essentiels de l'œuvre poétique. Elle se fait le champion de la versification française contre ses détracteurs, dénonce les entraves qui la gênaient et indique quelques moyens heureux de l'assouplir. Elle constate la valeur et la légitimité de la séparation des genres poétiques, les suit dans leur ordre traditionnel pour en faire l'exposé, mais en fin de compte active leur décomposition à force de les retoucher. Elle demande à l'épopée de se délivrer de l'imitation d'Homère, d'être nationale, populaire même, de répudier le merveilleux païen et le merveilleux allégorique, d'admettre le merveilleux chrétien et au besoin de se passer de merveilleux. Elle

critique l'insignifiance des sujets ordinaires des odes, leur défaut d'émotion et de sincérité. Interprète mieux éclairée de Pindare que ses contemporains, elle donne l'explication rationnelle de la nature de l'enthousiasme, des écarts et du désordre lyriques. Elle revendique pour le poète le droit de varier à son gré les strophes d'une ode. Plus de pièces de théâtre emprisonnées dans un nombre limité d'actes, de scènes et de vers. Justifiant la règle des unités, elle l'élargit. Elle proteste contre l'abus des confidents et réclame une action plus mouvementée. Elle provoque une réforme radicale dans la mise en scène, dans les costumes des acteurs et dans leur déclamation. Elle veut qu'on étende le domaine des affections tragiques, qu'on ait plus de souci de la vérité historique dans la tragédie et qu'on donne droit de cité à la tragédie bourgeoise. Elle accueille volontiers la comédie sérieuse avec des sujets pris dans la vie ordinaire et un dialogue en prose. Même en ce qui concerne la poésie pastorale et la poésie didactique, genres dans lesquels elle s'est montrée classique à l'excès, elle réagit en partie, puisque dans la première, elle exige un sujet toujours champêtre et des bergers toujours simples et naïfs, et que, dans la seconde, elle souhaite qu'on intéresse davantage la sensibilité et l'imagination.

En prose, l'Encyclopédie raffermit les bases mêmes de notre langue en recommandant aux écrivains la propriété des termes, la convenance de la forme et du fond, une correction éclairée. Elle adopte le style coupé. Elle combat les vices du langage contemporain, la fausse noblesse, la fluidité molle, la finesse et le bel esprit, le néologisme inutile. Elle établit que l'éloquence est avant tout un don naturel, qu'elle a le droit

d'exciter les passions honnêtes. Elle la distingue de la rhétorique, dont elle ne méconnaît pourtant pas les services. Elle pose en principe que, sans la liberté, l'éloquence politique et judiciaire ne peut pas fleurir. Elle soutient la réforme apportée par Voltaire et par Buffon dans les discours de réception à l'Académie française et trace un programme excellent pour les éloges académiques. Elle condamne dans l'histoire l'usage des discours imaginaires ou remaniés et l'abus des portraits. Elle aide à la transformation du roman romanesque en roman d'observation.

Enfin, s'érigeant en juge de la littérature contemporaine, l'Encyclopédie constate que le XVIII[e] siècle est en décadence dans tous les genres où il a recommencé le XVII[e], et qu'il est intéressant toutes les fois qu'il s'en est séparé.

Tout compte fait, la somme des idées nouvelles et des projets de réforme jetés dans la circulation par l'Encyclopédie est beaucoup plus considérable que celle des préjugés d'école dont elle s'est constituée la gardienne. De sorte que l'Encyclopédie n'offre pas seulement l'intérêt d'un monument historique, portant l'empreinte d'un temps et d'une société, elle a le mérite d'avoir été un agent très important dans la transformation qui eut lieu de la littérature au XVIII[e] siècle. Elle groupa en faisceau toutes ces voix dissidentes qui s'élevaient isolément avant sa publication, elle leur donna de la consistance et un formidable écho. Elle servit de véhicule aux doctrines qu'elles émettaient, éveillant partout à la cour et à la ville, dans les salons et les cercles littéraires, des doutes sur la perfection immuable et sur l'éternité de l'école classique, hâtant

la dissolution des anciens genres littéraires, préparant les voies aux génies qui viendront plus tard fonder une école nouvelle.

Qu'on ne doute pas qu'il faille envelopper dans le même éloge la première édition de l'Encyclopédie et le Supplément. Le Supplément ne fut pas plus réformateur que ne l'avait été le dictionnaire de Diderot et de d'Alembert; il ne contenait pas plus de germes d'idées nouvelles, plus d'aperçus lumineux, plus d'ébauches confuses de l'avenir. A l'Encyclopédie proprement dite reviennent les théories sur le génie et le goût, sur la poésie et la peinture, sur la versification, sur l'épopée, sur la poésie lyrique, sur la poésie dramatique en général, sur la prose, sur l'éloquence, l'histoire et le roman, enfin le tableau de la littérature contemporaine; au Supplément, tout le reste. La part est à peu près égale. Pourtant on peut constater moins d'hésitations et de contradictions dans le Supplément. Il fut plus uniformément et plus constamment réformateur, si bien qu'il n'a aucune part dans le bilan des préjugés que j'ai dressé tout à l'heure. On devait s'y attendre, puisqu'il a paru dix ans après le dernier volume de l'Encyclopédie et qu'il a été composé uniquement pour remanier les parties faibles de son aînée.

Est-ce à dire que l'Encyclopédie et le Supplément réunis n'ont laissé aucun regret à exprimer, aucune lacune à combler? Non assurément. J'ai signalé beaucoup d'articles d'une faiblesse déplorable, beaucoup d'autres qu'on chercherait en vain. Mais il a manqué surtout à l'Encyclopédie de savoir au juste, ou du moins de pressentir où ses velléités réformatrices la conduiraient.

Sans doute, elle a proclamé la décadence de son temps en matière de littérature, de sentiment et d'imagination, mais elle n'a pas paru comprendre que cette décadence devait aboutir à un renouvellement total, à une transformation complète. Nulle part dans ses articles, exception faite pour un ou deux de Sulzer, on ne sent qu'elle ait eu conscience qu'elle assistait à une période de transition entre une école qui disparaissait et une autre qui se levait, nulle part, qu'elle ait espéré que du travail de décomposition qu'elle apercevait partout et qu'elle activait pour sa part se dégageraient les germes d'une rénovation prochaine. Elle a cru que l'idéal littéraire du siècle de Louis XIV devait être celui de tous les siècles à venir, pourvu qu'on y fît certaines retouches; par exemple qu'on refondît les genres et qu'on apportât çà et là quelques réformes de détail. Elle voyait aussi de bon œil qu'on lui annexât des genres tout à fait nouveaux. Mais ses ambitions novatrices n'allaient pas au delà d'un remaniement partiel et d'un enrichissement de l'idéal classique. En un mot, elle était, elle aussi, dogmatique, dogmatique éclairée sans doute, mais toujours dogmatique. Elle ne se doutait pas que les écoles littéraires n'ont qu'un temps, et que les littératures ne se développent qu'en se transformant.

Il serait pourtant injuste d'insister sur un reproche vraiment trop facile à faire pour nous, hommes du XIXe siècle. Bien des années se sont écoulées après la publication de l'Encyclopédie avant qu'on ait commencé à comprendre que la littérature d'une nation se renouvelle par la succession des écoles. Voyages, connaissances et comparaison des chefs-d'œuvre des divers

pays, attention donnée aux poésies populaires, étude des arts, mouvement général des idées, philosophie, il a fallu tout cela pour nous initier à cette conception du progrès des littératures. L'Encyclopédie n'est donc pas si coupable qu'on pourrait l'imaginer de ne s'être pas élevée jusqu'à elle. Dans tous les cas, par ses demi-audaces, par ses velléités romantiques, quoiqu'elle n'ait pas eu conscience du prochain avènement du romantisme, elle a contribué à la dissolution de l'ancien régime littéraire et à la préparation du nouveau. Sans doute elle a fait surtout œuvre de destruction ; mais détruire en pareil cas n'est pas peu de chose, puisque, pour qu'une école surgisse, il est nécessaire que la précédente soit tombée en ruines. Remarquez aussi que l'Encyclopédie a été un ouvrier de la première heure. Que de critiques venus après elle ont encore entretenu et prolongé l'imitation exclusive du grand siècle! Pour apprécier les hardiesses de l'Encyclopédie, rien ne vaut la lecture de La Harpe, l'écho le plus fidèle et le plus juste représentant de la critique au XVIII^e^ siècle. L'Encyclopédie marquait le premier effort fait en commun pour sortir de l'ornière; le *Lycée* est un effort pour y rentrer. A lire l'Encyclopédie après le *Lycée,* on la prendrait pour l'œuvre d'émeutiers intempérants. C'est pour toutes ces raisons que l'historien, qui cherche les premiers symptômes de la révolution littéraire de notre siècle, ne peut pas plus négliger l'Encyclopédie qu'il ne négligerait Diderot, par exemple, ou Sébastien Mercier, ou tout autre précurseur.

## II.

### LES ENCYCLOPÉDISTES

Mais l'Encyclopédie n'est pas un ouvrage anonyme. Plusieurs ouvriers ont travaillé à l'œuvre qui porte ce nom. Il reste maintenant à partager équitablement entre eux les éloges et les critiques, surtout les éloges que je viens d'adresser en bloc à l'association. Au commencement de cette étude, je les ai classés d'après le nombre d'articles que chacun d'eux a écrits; nous sommes à présent suffisamment renseignés pour pouvoir les classer non plus suivant la quantité, mais suivant la qualité de ces articles.

Celui qui (indirectement) a fourni le plus d'articles de valeur et qui soient de son cru est évidemment Sulzer. Il a fixé le véritable sens de l'imitation des Anciens. Il a donné du beau une des définitions les plus capables de rajeunir et d'enrichir la littérature. Il a fait la guerre à la périphrase et à la mythologie au profit des images poétiques empruntées à la nature. Il a réintégré la sensibilité dans la poésie. Il a nié la légitimité de la séparation absolue des genres. Il a pressenti la distinction entre l'épopée naturelle et l'épopée artificielle. Il a blâmé dans l'ode le retour monotone des mêmes strophes. Il a montré le danger de la substitution des conditions aux caractères dans la comédie sérieuse. Il a donc été, de tous les collaborateurs de l'Encyclopédie, le plus hardi et le plus plein d'intuitions. Il ne faudrait pas que la nationalité de Sulzer nous rendît cet aveu pénible. C'est précisément parce qu'il

n'était pas né Français que ses yeux se dessillèrent si vite sur les préjugés littéraires des Français et qu'il en fit si délibérément justice.

Après lui, je placerais Marmontel qui a écrit plus d'articles réformateurs qu'aucun de ses compatriotes. L'Encyclopédie lui doit des articles contre la superstition des Anciens, contre les règles, contre le merveilleux païen et le merveilleux allégorique dans l'épopée, contre l'étroitesse des unités dramatiques ; d'autres encore en faveur de la tragédie bourgeoise, de la comédie sérieuse et de la versification. Hâtons-nous d'ajouter que ces articles ne sont pas originaux au même titre que ceux de Sulzer ; Marmontel s'y fait l'écho de l'abbé Dubos, de Voltaire et de Diderot. Mais il en est d'autres dont il n'a trouvé l'inspiration qu'en lui-même ; tels sont ceux sur le beau, sur le génie, sur le costume des acteurs et leur déclamation, sur l'abus des tableaux dans le drame, sur l'inutilité du merveilleux dans l'épopée, sur les moyens d'assouplir le vers français. Ceux-là sont une compensation aux fâcheux articles dirigés contre la comédie populaire et contre la tragédie nationale. En somme, Marmontel a fait preuve d'un goût entreprenant. Il a osé corriger beaucoup de vieilles définitions, et de théories consacrées. Au prix de quelques idées fausses, il a trouvé quelques idées neuves.

Viendrait ensuite d'Alembert à cause de ses articles touchant l'érudition et le rôle de la philosophie dans les matières de goût, surtout à cause de son Discours préliminaire, préface magistrale dont j'ai tiré presque tous les matériaux dont je me suis servi pour montrer comment l'Encyclopédie a jugé la littérature de son temps.

D'Alembert serait suivi de Voltaire, auteur de l'article *Histoire;* Voltaire de Diderot qui a composé l'article *Beau,* et Diderot de l'abbé Mallet qui a envoyé l'article *Action dramatique.*

Je grouperais ensuite pêle-mêle tous les collaborateurs auxquels l'Encyclopédie n'est redevable que d'un article remarquable; Montesquieu (sur le *Goût*); de Cahusac (sur l'*Enthousiasme*); de Saint-Lambert (sur le *Génie*); de Chastellux (sur le *Beau idéal*); Duclos (sur la *Déclamation*); Beauzée (sur la *Prose*).

Enfin le chevalier de Jaucourt fermerait la liste avec une mention spéciale. Si, par son travail, il méritait le premier rang, par son originalité, ou plutôt par son manque d'originalité, il mérite le dernier. Presque aucun des articles littéraires qu'il a signés n'est de lui : ils sont tous empruntés soit à Voltaire, soit à l'abbé Dubos, soit à l'abbé Mallet, soit à l'abbé Batteux; il ne s'est pas contenté de s'en inspirer, il les a transcrits le plus souvent mot à mot. Il lui est arrivé même de rassembler dans un seul article des extraits d'auteurs différents sans prendre garde à éviter de légères contradictions ou à ménager les transitions (1). Il a versé pêle-mêle les hardiesses et les préjugés, au hasard de ses lectures et suivant le guide du moment. Tantôt l'abbé Mallet lui a prêté ses vues d'une sagacité très philosophique, tantôt l'abbé Batteux ses superstitions classiques. De Jaucourt a donc été un compilateur d'un goût douteux et d'une méthode peu sûre. Le plus réel service qu'il ait rendu par ses emprunts à la partie littéraire de l'Encyclopédie, c'est d'abord de lui avoir annexé un collaborateur

(1) Voy. par ex., art. TRAGÉDIE, t. XIV.

aussi distingué que l'abbé Dubos; et ensuite d'avoir prolongé la collaboration de l'abbé Mallet au delà des limites de sa vie et celle de Voltaire au delà des limites de sa bonne volonté.



# TABLE DES MATIÈRES

## INTRODUCTION



## LIVRE PREMIER

### Les Collaborateurs littéraires de l'Encyclopédie.

### CHAPITRE PREMIER

L'ENCYCLOPÉDIE PENDANT LA DIRECTION DE DIDEROT ET DE D'ALEMBERT
1751-1765.



### CHAPITRE II

LE SUPPLÉMENT DE L'ENCYCLOPÉDIE
1776-1777.

# LIVRE II

## L'Encyclopédie et l'Art en Général.

### CHAPITRE PREMIER

L'ENCYCLOPÉDIE ET L'IMITATION DES ANCIENS



### CHAPITRE II

L'ENCYCLOPÉDIE ET LE BEAU IDÉAL



### CHAPITRE III

L'ENCYCLOPÉDIE, LE GÉNIE ET LE GOUT

## CHAPITRE III

### L'ENCYCLOPÉDIE ET LA POÉSIE ÉPIQUE



## CHAPITRE IV

### L'ENCYCLOPÉDIE ET LA POÉSIE LYRIQUE



## CHAPITRE V

### L'ENCYCLOPÉDIE ET LA POÉSIE DRAMATIQUE

I

*La poésie dramatique en général.*

II

*La tragédie.*



III

*La comédie.*



CHAPITRE VI

L'ENCYCLOPÉDIE ET LA POÉSIE PASTORALE



CHAPITRE VII

L'ENCYCLOPÉDIE ET LA POÉSIE DIDACTIQUE

## LIVRE IV

### L'Encyclopédie et la prose.

### CHAPITRE PREMIER

L'ENCYCLOPÉDIE ET LA PROSE EN GÉNÉRAL



### CHAPITRE II

L'ENCYCLOPÉDIE ET L'ÉLOQUENCE

I

*Éloquence en général.*



II

*Éloquence politique et judiciaire.*



III

*Éloquence académique.*

## CHAPITRE III

L'ENCYCLOPÉDIE ET L'HISTOIRE



## CHAPITRE IV

L'ENCYCLOPÉDIE ET LE ROMAN



# LIVRE V

## L'Encyclopédie juge de la littérature contemporaine.

## CONCLUSION

### I

### *L'Encyclopédie.*



### II

### *Les Encyclopédistes.*



14,447. — Bordeaux, Ve Cadoret, impr., rue Montméjan, 17.

